Portada / José Ramón Sánchez
Impreso en Venezuela por Editorial Arte

DEUDA Y JUSTIFICACION

El presente trabajo fue la tesis doctoral que hube de presentar ante la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1966. Sus páginas crecieron bajo el estímulo más noble: la amistad y la gratitud.

Los contenidos originales de su primera edición, en offset, fueron aumentados para esta publicación en libro. Algunos capítulos resultaron modificados en su totalidad; entre ellos, el IV, que fue incluido en la *Revista Nacional de Cultura*, Nº 185. Después de la redacción original, apareció un nuevo volumen de cuentos de Uslar Pietri: *Pasos y pasajeros;* su estructura no altera los puntos de vista y planteamientos que aquí se sostienen; por el contrario, los ratifican. La urgencia de la edición que hoy se presenta, impidió alargar el comentario hasta esa cuarta obra del autor estudiado; quede para otro momento.

Todo el esfuerzo de estudiante extranjero —nunca en tierra extraña— que aquí se expone, fue posible gracias a la ayuda que recibí de la Unión Panamericana, del Ministerio de Educación de Venezuela y del Centro Mexicano de Escritores, instituciones de las que fui becario en años sucesivos.

Si el trabajo logró redondez y coherencia —en caso de poseerlas— fue porque siempre tuve al lado consejo honesto, crítica sincera y aliento franco, en Sergio Fernández, que dirigió la tesis y supo ser maestro sin detrimento del amigo. Igual asesoría y ayuda obtuve del Dr. Francisco Monterde, de Juan José Arreola y Juan Rulfo, que escucharon la lectura de los capítulos en las sesiones del Centro Mexicano de Escritores.

Agradezco del mismo modo al Dr. Arturo Uslar Pietri, su amabilidad al responder un cuestionario confidencial que le remití desde México, el envío de valio-

sos materiales para completar la documentación y el prestar su nombre al aprendizaje valorativo.

En lo documental, debo mucho a Oscar Sambrano Urdaneta, compañero entrañable, a las Bibliotecas Conmemorativa de Colón, de El Colegio de México y del Centro de Estudios Literarios de la UNAM.

El porqué de haber elegido precisamente a Arturo Uslar Pietri, como expresión de un movimiento renovador del cuento venezolano —pregunta que muchos me han formulado—, deberá quedar deducido del propio contexto, si se admite la argumentación. Lo mismo, en cuanto al haber omitido el estudio de su novelística. Tengo conciencia de que, con semejante omisión, el libro perdió la oportunidad de convertirse en un estudio integral de un autor; pero no fue ese el objetivo a seguir, sino la aproximación a lo que me parece más perdurable de su obra.

Para concluir, dejo al final del trabajo, el acopio de datos biográficos y hemerobibliográficos sobre el autor y su obra, como simple contribución a la ficha biobibliográfica del mismo, tarea ingente por nuestra carencia de repertorios de referencias bien ordenados, en relación a la literatura nacional.

Mérida, 1968.

I. RAZON DEL TEMA

Como narrador, Arturo Uslar Pietri denuncia características notables en la Literatura venezolana contemporánea y, tal vez, hasta en la Hispanoamericana de los últimos años.

Cuentista precoz, publicó su primer libro —*Barrabás y otros relatos*— a los 22 años; con este libro inaugura formalmente el proceso de la vanguardia en la prosa narrativa de Venezuela. Su novela *Las lanzas coloradas* —publicada cuando el autor contaba 25 años de edad —alcanzó casi al tiempo de la edición española —Madrid, Zeus, 1931— traducciones francesa y alemana. Colocábase así, después de Gallegos, como el segundo narrador venezolano cuya obra rebasaba las fronteras nacional e idiomática.[1]

Estas dos obras innovaron con eficacia las concepciones de la novela y el cuento contemporáneos, al sustraerlos del que parecía único camino: la andanza regionalista. El sentido impar radicaba, temáticamente, en la instauración post-modernista de un cosmopolitismo,

1. El crítico chileno Januario Espinoza, en 1937, escribía: "Después de *Doña Bárbara*, la obra capital de Rómulo Gallegos, la novela venezolana más conocida en América es, sin duda, *Las lanzas coloradas* (. . .). Pero no sólo por América ha logrado difusión *Las lanzas coloradas*. Uno de los más destacados escritores franceses, Jean Cassou, que sólo traduce lo sobresaliente publicado en países de habla hispana, entregó una versión para una editorial de gran prestigio en el mundo literario: la *Nouvelle Revue Française*. La edición francesa apareció en 1932. El mismo año otra alemana: traducción de G. H. Neuendorff". (*Un gran escritor venezolano: Arturo Uslar Pietri*) (Las referencias completas de bibliografía sobre Uslar, se consignan en la ficha biobibliográfica; las de aspectos generales, en la bibliografía sumaria, al final).

fustigado por la crítica del momento, de la materia narrable. Caso concreto el cuento "Barrabás", que dio nombre a su primer volumen. Se prescribía un excesivo localismo de las expresiones léxicas, a que tanto nos habían constreñido los inscritos en el realismo o el naturalismo de abolengo romántico. En lo técnico, aplicaba a la literatura nacional los nódulos estéticos, los recursos expresivos, la perspectiva del narrador[2] abrevados en las enseñanzas teóricas de las vanguardias europeas —especialmente en el surrealismo— que, pocos años antes, habían comenzado a diseminarse por América, pero en la poesía.

Con Uslar Pietri, el cuento venezolano adquiere un timbre poético apto a sugerir y se desviste de sus lastres moralizantes, politizadores o exageradamente descriptivos. Vicios que lo habían vuelto moroso, doctrinario y excesivamente pictórico. La sinfonía modernista es suplantada por el juego de sueño y realidad. Los personajes comienzan a ser vistos por dentro, para desentrañarles su conflicto existencial, pero antes fueron desnudados de su vestuario típico.

Desde otro ángulo de mira, aludiendo a razones extraliterarias, Arturo Uslar Pietri es uno de los pocos escritores venezolanos de su generación, con quien el deslinde literario y político puede hacerse sin forzar el análisis. Esto, a mi juicio, es excepcional, en un país donde la huella del hombre en función intelectual marcha pareja con la sombra del luchador de la tribuna ideológica. Uslar Pietri se ha ido afinando por separado como ensayista político y económico —combativo desde su punto de vista, combatido desde atalaya contraria— y como creador de un arte literario que, sin dar totalmente la espalda a la realidad social y geográfica de su patria nacional —o continental— buscó la dimensión que faltaba en el cuento venezolano

2. Hablo desde ahora de *perspectiva del narrador* y no de *punto de vista*, por agradarme más la terminología empleada por Wolfgang Kaiser, quien conceptúa la primera para identificarla con éste (Cf. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pp. 326 - 330).

de su instante: la cala psicológica del tipo humano, más valedero al extraerlo del reducido ámbito donde estaba sembrado por voluntad de los costumbristas, quienes así lo dispusieron. Lo que está ausente de su cuento es la moraleja, la conversión del relato en instrumento catequista. Esta conducta suena extraña, si se tiene en cuenta, además, la situación histórica donde tuvo que iniciarse literariamente; con posterioridad, en los últimos tiempos, Uslar ha renegado de ciertas posiciones estéticas que habían fundamentado su obra de creación;[3] pero para los efectos de esta interpretación tiene mayor validez la que podemos considerar, en tal caso, su actitud histórica frente al modo de entender el acto poético.

Uslar Pietri se había conocido, hasta ahora, casi exclusivamente como el autor de *Las lanzas coloradas*, con olvido de una fase muy importante de su obra narrativa: la cuentística. En ella, en la última, procura internarse el conjunto de apreciaciones que siguen.

3. Concretamente, en su reciente ensayo "Venezuela, vasalla intelectual" ha intentado una revisión de su actitud universalista de los temas literarios y busca uno como regreso a posiciones de ultranacionalismo cultural del cual se está de regreso hace mucho tiempo. No es lugar propicio para entrar a discutir semejantes apreciaciones, muy posteriores a la época en que se produjo lo más valioso de la obra cuentística.

II. LA PERSPECTIVA HISTORICA

Infancia, juventud y madurez de Arturo Uslar Pi
coinciden con el preludio, la afirmación y el despl
de la más larga y sanguinaria dictadura de cuantas
padecido Venezuela en su accidentada historia re
blicana; la de Juan Vicente Gómez.

Son tiempos de explotación petrolera incipiente y
represión política desplegada con técnicas macab
Bajo el lema de "Unión, paz y trabajo", Gómez di
astutamente el país durante 27 años.

Llega al poder, gracias a una maniobra que define
signo grotesco de su régimen: su compadre, Cipri
Castro, lo deja como representante personal en la
sidencia para viajar a Europa a buscar alivio de cie
padecimientos. En la proclama de la despedida, pide
pueblo que traten a Gómez como si fuera él mis
Durante la convalecencia en Berlín, tres navíos no
americanos vienen a testimoniar amistad y apoyo
nuevo dictador, para librar a una empresa petrol
de la cuantiosa multa que Castro le había impue
Cuando éste quiere volver a Venezuela, una movil
ción de guerra le corta toda posibilidad de desemba
en las Antillas próximas; autoridades francesas,
amabilidad con los Estados Unidos, sacan de un Ho
al menudo hombrecito de la Restauración. En ro
menores es reembarcado para Europa, desde do
años después viajará a Puerto Rico, para morir a
olvidado, en su altivo nacionalismo; Cipriano Cas
no había querido ceder a los requiebros de las solíci
empresas norteamericanas, ansiosas de apropiarse
nuestros hidrocarburos. En cambio, Gómez, entre
caballerosamente el subsuelo nacional; como retribuci
le permiten quedarse con todo un país para gobernarl
su antojo, administrarlo con idoneidad de hacenda

y moldearlo conforme a los deseos de los concesionarios petroleros.

Los comienzos de la dictadura fueron confusos; el odio a Cipriano Castro cegó a muchos que vieron una era democrática en la nueva tiranía. Intelectuales de prestigio como Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra —recluso habitual en los calabozos de Castro—, Julio Rosales y otros, expresaron público alborozo por el advenimiento del Benemérito. A los pocos meses se calcinaban de remordimientos. Eran jóvenes que habían comenzado a ensayar literatura en una revista —*Alborada*, 1909—, en voluntad de encuentro directo con nuestras esencias de pueblo. En actitud fustigante respecto al Modernismo.

Al poco tiempo, los editores de *Alborada* reciben citatorio policial. Se imparten órdenes de censura a la prensa. Desaparece la revista que se resiste a la mordaza. Sus editores se colocan en línea opositora de avanzada, si bien no revolucionaria.[4]

Base crucial de resistencia fue la Universidad Central de Venezuela, inquieta de literatura futurista importada en los versos de Whitman por un poeta recién llegado de Estados Unidos: Antonio Arráiz.[5]

Los patios de la Universidad congregan a toda hora los grupos de estudiantes que declaman poesía y estudian marxismo, como siglo atrás, el mismo albergue acogió a otros jóvenes —seminaristas— que glosaban breviarios o meditaban humildad en el silencio de los enormes corredores. Por fuera, una vieja intelectualidad adicta al Modernismo —de la cual es justicia excluir a Rufino Blanco Fombona, terco luchador contra Gómez, exilado en Europa —traba amistad con la cohorte positivista de historiadores y pensadores, para integrar el corro palaciego de aquel déspota muy poco ilustrado.

Así, un peón de Los Andes venezolanos, ascendido por suerte —y por su Compadre Castro— a General; un cuasi-analfabeto, se ve rodeado del pensamiento nacional más alto y maduro, al que domestica, moldea caprichosamente y, por último, toma a su servicio. Nunca fueron más "ancilares" la literatura modernista y la filosofía positivista.

Se dan casos como el de Laureano Vallenilla Lanz, magnífico analista de nuestra realidad social, quien describe en su rango de "Ministro sin cartera", un libro teórico, aplicación de la filosofía positivista como justificadora del orden dictatorial. La tesis del "gendarme necesario" se afianza y cunde en todos los círculos feudales que respaldan al audaz latifundista de la Presidencia. *Cesarismo democrático* fue el título de aquel manual de infamias. El periodista incondicional de Gómez, director de *El Nuevo Diario*, pasaba a ser el filósofo del atropello colectivo.

Nuestro pueblo ha sido espectador de muchas gestas promovidas en su nombre. Una vez se abocó a reclamar tierra en fugitiva revolución agrarista —la Guerra Federal— y ensangrentó al país, pero no llegó a reblandecer sus estructuras. Ante otra tiranía como la que comenzaba, se mantuvo expectante, relegado a un palco trágico.[6] La resistencia efectiva fue, pues, menos que imposible. Contra una dictadura rodeada de intelectuales, la oposición fue también intelectual.

---

4. V. al respecto, sobre aparición y destino de la revista, el ensayo: "Evocación de la Alborada", de Julio Rosales. En: *Rev. Nacional de Cultura*, Nº 135. Caracas, julio - agosto de 1959, pp. 6 - 18.
5. Arráiz, a los 16 años, en 1919, se había marchado a Estados Unidos. Regresó en 1922. Dos años después publicó su libro *Aspero;* la huella de Whitman es evidente al igual que las posiciones de Marinetti, quien reivindicó el nombre del poeta norteamericano para la corriente que aspiraba crear la epopeya de los ferrocarriles y las torres de radio (En cuanto a las fechas y datos relativos a Arráiz en Nueva York, v. Juan Liscano, "Un hombre, un poeta". Prólogo a Antonio Arráiz. *Suma poética.* Caracas. Edics. del Inciba (Biblioteca Popular Venezolana Nº 108), 1966, pp. 9-51.
6. Quien plantea por primera vez la tesis del pueblo-espectador histórico, más que actor, es Guillermo Morón: *Para una historia de la moral política en Venezuela.*

Con Gómez, el país recibió fomento extraordinario en dos renglones: la edificación de cárceles y la apertura de carreteras, despejadas piedra a piedra por los prisioneros políticos, cuyo número acrecentaban diariamente poetas y estudiantes universitarios, a quienes se aplicaba la *Ley de Tareas*, promulgada desde 1916. Arellano Moreno cita las célebres frases de un anecdotario cínico en el que Gómez amparó la represión contra los estudiantes del año 28: "Multitud de estudiantes son enviados a trabajos forzados en las carreteras. «Como no quieren estudiar, tienen que aprender a trabajar», declara el Dictador. «Los he tratado como un padre y los he enviado temporalmente a las carreteras», dice."[7]

Otra forma de oposición a la dictadura fue el humorismo, explotador de las acciones grotescas de Gómez. Proliferaron las caricaturas, los pasquines, los chistes hilvanados en reuniones muy discretas, celebradas por inteligencias temerosas de ser citadas a *colaborar con el Gobierno.* Pero las armas de mayor calibre apuntadas contra el tirano fueron, por imperativo moral, la poesía y la narración. Ambas expresiones toman en esos tiempos un carácter insurgente. En la novela y el cuento, los temas del idilio rural, el paisaje exagerado en sus tintes, serán sustituidos por una sátira mordaz o un realismo áspero que objetiviza la circunstancia política en un lenguaje directo. José Rafael Pocaterra, escribe en la cárcel y publica en Estados Unidos el más desgarrado testimonio de época, tanto de Castro, como de Gómez; son las *Memorias de un venezolano de la decadencia.* Otros autores, con mayor sentido artístico, también atacan. En Gallegos, la barbarie se transfigura para ser combatida con símbolos éticos, en obras donde afloran, tímidas, las dolencias más notorias de una nación feudal y reclusa. La poesía no escapó al fenómeno. Antonio Arráiz comienza a figurar con un libro titulado *Aspero.*

7. A. Arellano Moreno. "Las siete reformas constitucionales del General Juan Vicente Gómez". En: *Mirador de la historia política de Venezuela*, p. 42.

Los grupos intelectuales fundan revistas que van relevándose en vida cercenada. El tirano funda un parque en Maracay, ciudad próxima a Caracas. Allí, en un lugar denominado Las Delicias, alimenta fieras y ordena persecuciones contra los *poetas*, autores de chistes adversarios.

La literatura y el aula cambian de domicilio. La novela y el cuento, el poema y el ensayo, se escriben en papeles de estraza, sobre los bancos de los presidios. *La Rotunda,* [8] el *Castillo Libertador* de Puerto Cabello, *Las Tres Torres*, son temas de creación, a tiempo que sórdidas residencias de las tertulias literarias, para los jóvenes. Por entre los barrotes se filtran las obras de Barbusse y Dostoievsky[9] —al fin que los carceleros no saben leer—; allí se escucha a Gorki y se declaman los versos de un poeta de barbas blancas que canta a la democracia, y en los escondites se lee al yanqui Upton Sinclair que no se vendía libremente. No estaban las cosas para seguir enjoyando elefantes o afinando matices cromáticos en canciones orientales; estas eran cuestiones para ser escritas en los gabinetes de los ministros. El Modernismo había muerto entre los escritores cautivos. Santos Chocano, huésped del dictador había contribuido a la rebelión.[10]

8. *La Rotunda* fue el nombre popular impuesto a *La Rotonda*, cárcel funesta, tal vez porque, en efecto, rotunda fue la muerte para sus ocupantes forzados.

9. Miguel Otero Silva, en su novela *Fiebre,* tal vez el testimonio narrrativo más importante desde el punto de vista generacional de 1928, alude a lecturas furtivas de Barbusse en los calabozos; y en el monólogo final, la invocación de Dostoievsky es casi súplica, para que el viejo ruso venga a cantar el dolor del pueblo venezolano.

10. "Esto era por los meses últimos de 1927, o sea en vísperas de la rebelión estudiantil del año 28. Se preparaba el número solitario de la revista *Válvula.* Había estado por allí meses antes, diciendo versos y gestionando dinerillos, el poeta José Santos Chocano, uno de cuyos más celebrados poemas, recitados en el Nacional o en el Municipal, decía cómo su torre no era de marfil, sino de cristal, y fingía que alguien,

En tiempos de barbarie y primitivismo —materia crucial para una novelística— se produce la más compacta y abundante generación que haya dado Venezuela en su historia literaria. Tiempos en los cuales fue necesario tener, casi siempre, dos vocaciones imbricadas: la de escritor y la de presidiario.

Mientras los grilletes de sesenta libras cauterizaban las piernas, los poetas y narradores intentaban corroer los cimientos de la dictadura y lanzaban versos por entre las rejas o disparaban cuentos y novelas capaces de gritar cuanto pasaba en los sótanos de los castillos. Literatura de circulación clandestina, pasada como mensaje cifrado en pequeños trozos de papel; creación para ser editada públicamente después de 1935, cuando muere Gómez y un General devoto de "la calma y la cordura" lo sustituya en el Gobierno. Será la época de Eleazar López Contreras.

Fuera de las ergástulas, la resistencia no se hace esperar. Un tercer General —José Rafael Gabaldón— se levanta con sus hijos y algunos peones en una hacienda remota llamada Santo Cristo. Prédica de fuego en la cual lo secundan poetas compañeros de su hijo Joaquín Gabaldón Márquez, universitario que escribía versos futuristas para saludar a Lindbergh —huésped de Gómez— en lengua irónica y, al mismo tiempo, cantaba a su burro cargador de leña, o a don Trino, vetusto conserje de la Universidad, todo mientras aprendía filialmente la lección de manejar bien el fusil. Otros camaradas de aula y poesía se van con el padre de Joaquín, a una aventura que terminó, como de costumbre, en el castillo de Las Tres Torres.

con dedos femeninos acaso, había ido a rayarle sus transparentes muros con finas uñas de diamante. He allí por qué se señalaba «el ejército de las torres enanas», «con sus pupilas de marfil o sus pupilas de cristal», «sordas de infinita ceguedad». Así empezaba la rebelión de los jóvenes poetas contra los viejos y celebrados maestros." (Joaquín Gabaldón Márquez. "Vago perfil del poeta desaparecido". En: *El poeta desaparecido y sus poemas*. Caracas, 1954, I, pp. 19-20).

Por una costa oriental el General Román Delgado Chalbaud invadía Venezuela. El poeta Armando Zuloaga Blanco cae fulminado en las calles de un puerto y se erige símbolo ejemplar de la juventud universitaria. Un estudiante de Derecho —Gustavo Machado— ocupa la isla de Curazao, colonia holandesa próxima a Caracas, durante 24 horas.

La conciencia de los escritores se va perfilando simultáneamente con signos ético y épico. Es 1928. Nuevos gestos de romanticismo sacuden las ciudades. Llega el 12 de febrero, fecha muy nítida en la memoria de los estudiantes venezolanos. Allá por 1814, los alumnos del Seminario Tridentino de Caracas habían cambiado "el Nebrija por el fusil" para incorporarse al diezmado ejército y triunfar contra un caudillo sanguinario: el asturiano José Tomás Boves. Bautizaron un sitio, La Victoria, donde creció una ciudad con igual nombre, propicia a que las generaciones posteriores lanzaran sus consignas. El 12 de febrero de 1928 puso a hervir recuerdos de 114 años atrás. La Universidad, ubicada en el viejo Seminario, celebraba la Semana del Estudiante. El intento inicial de tales celebraciones que se programaron entre el 6 y el 12 de febrero, fue obtener fondos para la fundación de la Casa del Estudiante Universitario, que llevaría el nombre de "Andrés Bello". Gómez acechaba. Poemas y discursos fueron el detonante que desvió las cosas para terminar cuando un grupo de jóvenes se dirigió a la plaza Bolívar para colocar una ofrenda floral y terminar todos en los calabozos del castillo Libertador de Puerto Cabello.[11] Los estudiantes

11. "El discurso de Jóvito Villalba en el Panteón Nacional, el día 6 de febrero; el poema a la Reina Beatriz, de Pío Tamayo, en el Teatro Municipal; los versos de Jacinto Fombona Pachano, también en el Municipal; el discurso de Joaquín Gabaldón Márquez en la plaza de la Pastora; el discurso de Rómulo Betancourt en el Cine Rívoli; y tras estas manifestaciones, el inesperado desbordamiento de humor, de risa anti-gobernista, y la general, aunque impremeditada repulsa por el régimen: tales fueron las causas supervivientes que torcieron la dirección inicial de

se concentraron sin desgajarse. Los agentes secretos, conocidos de todo el mundo por sus sombreros Panamá, rodearon al grupo y lo detuvieron.

Quienes habían permanecido en las aulas esperando a sus compañeros, echaron a sonar las campanas del viejo convento que era sede académica. Luego salieron a entregarse presos también. Planteles de Secundaria imitaron el gesto. Había nacido la Generación de 1928, heterogénea en ideologías, tanto política como literaria; uniforme en la voluntad de combate contra la dictadura. En adelante, muchas carreteras fueron abiertas con pulmones estudiantiles. El ciclo de pequeñas gestas perseveró hasta la caída de Gómez. La Federación de Estudiantes de Venezuela, promotora de aquellas acciones, estrenó a los dirigentes de partidos políticos que aún hoy se disputan el poder; de ella, por escisiones, emergieron los conglomerados modernos de ideologías encontradas. Fue a la muerte de Gómez, cuando las antiguas huelgas devinieron en rencillas y los revolucionarios de adolescencia reencarnaron en candidatos presidenciales, o en Presidentes efectivos, como Betancourt y Leoni —Presidente de la Federación de Estudiantes, cuando ocurrieron los acontecimientos de 1928—.

Desde entonces, la conciencia nacionalista entró en punto de ebullición. Se estaba consolidando el negocio del petróleo. Eliminado el dictador, la cicatriz de 27 años de homicidio, silencio y rapiña tenía que abrirse. La situación volvió a ser convulsa. Pero con López Contreras se llegó a considerar que los momentos eran de transición y las estructuras sociales permanecieron otra vez inamovibles.

los festejos." (J. Gabaldón Márquez. "La semana del estudiante y sus proyecciones." En: *Memoria y cuento de la generación del 28*. Caracas, 1958, III, p. 47).

III. AMBITO CULTURAL

1. *Variantes ideológicas y literarias*

El tiempo de Gómez constituyó un punto de confluencia en las corrientes de la cultura y de la literatura venezolanas. Confluencia de caudales antagónicos que se funden en un solo volumen, pero mantienen sus propias características.

Bajo un sistema de ignorancia y analfabetismo, personificados en el dictador, subyacen los vestigios de una literatura modernista que había dotado a Venezuela con nombres —en la prosa— aptos a ingresar por méritos en la historia literaria de Iberoamérica. Junto a ese grupo, el Positivismo filosófico permitió a José Gil Fortoul ser el autor de la más completa *Historia Constitucional de Venezuela*, escrita con criterio moderno. A Laureano Vallenilla Lanz, tejer la habilidosa tesis del *Cesarismo Democrático*, repugnante justificativo teórico de la era gomecista, admirable en cuanto análisis de la realidad social del país. Estas dos corrientes integraron la cultura oficial.

El Modernismo, nacido en 1892 con la revista *El Cojo Ilustrado*[12] mantuvo su vigencia hasta la década de 1940. Mas no puede considerarse el Modernismo venezolano como unidad estética indivisible. No lo fue tampoco así en las restantes naciones hispanoamericanas. El Modernismo fue en nuestro país vehículo portador de otras tendencias literarias.

12. Este quincenario fue fundado por Jesús María Herrera Irigoyen; circuló ininterrumpidamente desde 1892 hasta 1915. Marcó así el índice máximo de longevidad entre las publicaciones literarias de Venezuela. En *El Cojo Ilustrado* están registradas firmas universales de la escuela y figuras europeas de dilatada influencia en nuestro Continente.

En primer lugar debe anotarse la llamada corriente "artística", representada por Manuel Díaz Rodríguez en su mayor significación. La crítica hispanoamericana lo ha considerado el novelista por antonomasia del Modernismo.[13] La crítica de su época le imputó exagerado derrotismo respecto a la cultura nativa, actitud europeizante en sus temas y gestos. Menosprecio de la realidad local como materia alimenticia de sus obras. Esto último lo obligó a escribir una novela nativista por el asunto, mas de fuerte contenido artístico por los recursos del lenguaje. Así nació *Peregrina* o *El pozo encantado*, que su autor subtituló significativamente: "Novela de rústicos del valle de Caracas", pero cuya validez interna ha dictado calificación de novela modernista arquetípica.

Casi desde la aparición de la estética modernista en Venezuela, se incorporó al cuento y a la novela Luis Manuel Urbaneja Achelpohl. Su nombre figura suscribiendo otra publicación —*Cosmópolis*— que circuló entre 1894 y 1898.[14] Al poco tiempo, asimilado el aprendizaje de la prosa rítmica, Urbaneja fundó la segunda corriente que habría de convivir largo tiempo dentro del Modernismo, para culminar en Gallegos y proyectarse agónica aún después de este nombre máximo

13. El primero en considerarlo así fue Arturo Torres Rioseco, en 1939; "Para que el Modernismo no se limitara a la poesía hacía falta un crítico, un novelista y un dramaturgo, que aplicaran a estos géneros los principios de la nueva escuela. Ese crítico fue José Enrique Rodó, ese novelista, Manuel Díaz Rodríguez . . ." (En: *Novelistas contemporáneos de América*, p. 354). Sin embargo, Lowell Dunham fue quien, años más tarde, logró calibrar orgánicamente la obra del gran narrador modernista, en su libro *Manuel Díaz Rodríguez, Vida y obra*. México, Ediciones de Andrea (Col. Studium, 25), 1959.

14. *Cosmópolis*, fundada por Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Pedro César Domínici y Pedro Emilio Coll, fue el vocero doctrinario del Modernismo venezolano. Pero donde Urbaneja publicó los primeros cuentos criollistas —"Botón del algodonero" y "Flor de las selvas"— fue en *El Cojo Ilustrado*.

de la novela regional. Hablo del *criollismo*, con cuyo término se designó un intento narrativo que buscó las esencias de lo nacional, la expresión de una psicología típica, aunque con métodos no siempre eficaces. Equivalente en la prosa a lo que el nativismo fue en la poesía. Se excedió en el uso y abuso de giros pintorescos del lenguaje; en la descripción de los atavíos locales del hombre; en prodigar atuendo cromático a la geografía parroquiana.

Urbaneja escribió una apreciable cantidad de cuentos y una buena novela —*En este país* . . .—. Los primeros, capaces de ejercer magisterio en la descripción objetiva del paisaje, pero en su mayoría concomitancias de una temática extenuada muy pronto en los modos de tratamiento, aunque repetida al infinito en las predilecciones de muchos frecuentadores de la narrativa.[15]

Dotado de una filosofía bergsoniana, escéptico, bondadoso, bien pertrechado de literatura francesa a la moda —a la moda simbolista, quizás— Pedro Emilio Coll supo mantenerse equidistante del orientalismo de los modernistas y del aldeanismo retocado de los criollistas. Su obra está más próxima al gusto y a la actitud narrativa de un escritor actual. Por necesidad de filiarlo en algún sitio, habrá que hablar de una corriente cosmopolita dentro del Modernismo, por lo que toca a universalidad temática; psicológico-humorística, si se atiende al tratamiento de los materiales narrados; pero distinta de la *artística* por cuanto la expresión luce menos recar-

15. Considero importante citar a este propósito, un juicio de Uslar Pietri, escrito en 1940, sobre el *criollismo* y la necesidad de renovarlo. "El criollismo ha dado el impulso inicial de que carecíamos. Su rica veta continúa aún llena de poderosas solicitaciones, pero ya nuestra novelística está adulta y puede aventurarse por cualquiera de los mil caminos de un género tan vasto y complejo como el hombre y su condición, sin temor a extraviarse, porque la base es sólida y el aprendizaje inolvidable" (En: *Antología del cuento moderno venezolano*, Vol. I, p. 12).

gada de elementos cromático-musicales. No propende a un ritmo métrico de la prosa, sino a la penetración del mundo interior de los personajes, expuesto en una lengua más directa. Más castigada, sí, pero de mayor efectividad por lo que aportó de dinamismo al relato. Semejante afirmación aproxima a Pedro Emilio Coll al cuento-ensayo, tan grato a algunos lectores de hoy, tan de persistente cultivo desde Borges para acá. Si se le acusó de intelectualismo en su época, este defecto a los ojos de catadores de sinestesias, se convierte en cualidad ante los gustadores de temas imaginarios, de recreaciones literarias con una potencia y una perspectiva más trascendentes.

Si Díaz Rodríguez fue de quienes primero intentó una aproximación al estudio del mundo onírico del personaje, a una traslación de tiempos narrativos y buscó eludir el paisaje, especialmente en el capítulo inicial de *Sangre Patricia*, como lo observa Fernando Alegría,[16] corresponde a Pedro Emilio Coll haber sido el primer formulador consciente de una nueva posibilidad, más universal, de la creación literaria, cuando en el ensayo "Decadentismo y americanismo", defiende la salida hacia valores universales en contraposición al transitado color local.[17]

16. "Entre su consideración sentimentalista de un problema americano y la descripción criollista del paisaje en *Peregrina*, Díaz Rodríguez realizó su obra maestra: *Sangre Patricia* (1902), una de las primeras novelas poemáticas de Hispanoamérica en que el mundo de la subconciencia reemplaza a la imaginería exotista del Modernismo. En ella Díaz Rodríguez es un precursor del surrealismo y de la novela de interpretación psicológica e intención poética (...)" (F. Alegría. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, De Andrea (3ª ed. ampliada), 1966, p. 122).
17. Cf. P. E. Coll. "Decadentismo y americanismo". En *El Castillo de Elsinor*. Madrid, Edit. América, s. a. pp. 57-70).

2. *Transfiguración del realismo*

La filosofía positiva —empeñada en analizar cie camente la realidad venezolana—, aún en su car de ideología oficializada por la dictadura, dotó de c determinismo geográfico y social a la novela de au como el propio Rómulo Gallegos. Así, el realismo, e dido como descripción mimética del paisaje y hombre nacionales, adicionado con una metodologí turalista, encontró puntos de apoyo en la filosofi Comte, trasegada por los ensayistas venezolanos de tiempo.

Los ecos de la generación española de 1898 comen a escucharse en Venezuela con fuerza estética co puesta al excesivo tinte francés-cosmopolita del M nismo, y mestizados con el realismo español preced circunscrito como influencia a Galdós. La liter gana en sobriedad expresiva, reacción contra los dajes sensoriales, contra la prosa contante. La fil introvertida y nacionalista que fungió como doctri los inscritos en la Generación del 98, indujo a a los venezolanos de 1910 la situación naciona dentro de sí. El paisaje adquiere una poesía n la que fluye de la soledad y no del tropicalismo cioso de los modernistas. La renovación se produ la poesía y en la prosa; en ésta con la generaci *Alborada* (1909); en aquélla, con la generación de que giró en torno a las revistas de *Cultura* (19 *Actualidades*, vocero híbrido de ambos grupos, est ma. Esta voluntad de búsqueda de la raíz nacio través de una nueva visión del fenómeno estético pasa los linderos de la poesía y constituye, por pr vez en el arte venezolano, una especie de siml unión de poetas y pintores con una angustia c frente al hombre y la tierra: el Círculo de Bellas Tales movimientos abren una especie de venta vísperas a la renovación profunda que operaría tarde los grupos de las vanguardias.[18]

18. Sobre los particulares de esta generación v. Sambrano Urdaneta. Estudio preliminar a la

Otra influencia enriquecedora de la narración fue la literatura rusa. Ganaba adictos en España. En Venezuela tuvo un propagandista inagotable: el artista Ferdinandov, quien impuso el gusto por los maestros del realismo psicológico.[19] Tolstoi, Gorki, Dostoievsky, Andreiev, Korolenko, ocuparon lugar prominente en las predilecciones de los nuevos intelectuales del realismo. Existe una obra que bien podría servir como catálogo de lecturas generacionales para quien deseara acometer un estudio de fichero: *Reinaldo Solar*, la primera novela de Rómulo Gallegos.

Con estos influjos, Rómulo Gallegos, Julio Rosales, Enrique Soublette y otros, tomaron en sus manos una tarea que llegó a convertirse en doctrina estética del narrador: ir a la vida venezolana y recoger con máxima objetividad —matizada apenas de cierto lirismo sedente— el drama interior del hombre típico; dibujar con minuciosidad de detalles y en grandes murales descriptivos la geografía nacional. Biógrafos del paisaje en forma cíclica y morosa, fue la nueva profesión de los narradores que perfeccionaron el costumbrismo, lo hicieron más analítico y menos superficial. Así en Gallegos novelista como en Rosales cuentista, el fenómeno se consumó. Y también en un huraño y esquivo maestro de ambas formas: José Rafael Pocaterra, satírico de ciudades, lírico trágico de la pequeña anécdota, verdugo de la clase media burocrática, nombre mayor del cuento realista en una concepción transfigurada, que deformó a veces la realidad con la frase mordaz, pero sacudió el exceso de pesadez enumerativa de sus compañeros.

---

sías de Fernando Paz Castillo. Caracas, Edit. Arte, 1967, pp. 11-18; y Enrique Castellanos: *La generación del 18 en la poética venezolana*.

19. "Más decisiva que todas las revistas de esta época fue la influencia personal del artista Ferdinandov, aquel «forastero» humanizado por Gallegos en una de sus novelas, que excitó en Caracas el gusto por la literartura rusa". (Humberto Cuenca. *Imagen literaria del periodismo*, p. 151).

El drama interior del hombre venezolano devino en símbolo de la tierra al ser visto desde fuera, pero en esa forma se iba proscribiendo lentamente el viejo naturalismo, plagado de expresiones localistas y prosaicas. La lengua salió ennoblecida, si bien la técnica tradicional de la novela del siglo XIX, a la manera de los maestros del realismo externo —Balzac como guía— estaba aún implantada en la mente y en la omnisciencia de los narradores. Ellos indagaron en la psicología de las figuras, mas como temerosos de adentrarse y exprimir los conflictos íntimos. Fue más literatura de diagnóstico epidérmico, que sondeo de la conciencia. Se mantuvieron próximos a Galdós y a Baroja, a Gorki y a Balzac, con doloroso desconocimiento de las nuevas modalidades que —partiendo de Dostoievsky—, ya en 1924 empezaban a oírse en las páginas de las revistas españolas, especialmente en la *Gaceta Literaria* y en la *Revista de Occidente*. Honorables excepciones fueron José Gil Fortoul —*Julián*— y Teresa de la Parra quien, radicada en París, alcanzó aproximaciones al mundo narrativo de Marcel Proust, pero no halló seguidores en el convulso ámbito venezolano, tal vez por el hecho de que la novelista hizo pública condenación de las rebeliones intelectuales que se fraguaron contra el gomecismo.

Con Gallegos se terminó imponiendo a la novela un costumbrismo del cual muchos pugnaban por desasirse, aunque exento de las rudezas que los seguidores venezolanos de Larra habían creído virtud de estilo. Es la cumbre de un primer realismo transfigurado. De otra parte, la novela y el cuento se tornan expresiones amargas del drama colectivo que asfixiaba en lo político y prevalecía en una circunstancia de nación semifeudal mediatizada con la explotación extranjera de sus riquezas minerales. Los narradores más jóvenes que Gallegos habían contrapuesto a su determinismo un método marxista —no siempre bien manejado— para interpretar la realidad. Fue la segunda transfiguración realista. Los personajes folklóricos son suplantados ahora por figuras cadavéricas, por peones de carretera, por estu-

diantes en huelga. Al campo arado y pintado con matices idílicos se sobrepuso el campo de concentración. Y al antihéroe latifundista le nació un rival: el policía de la dictadura.

Pero todo giró siempre en torno a una misma geografía encrespada y ansiosa de adquirir dimensiones de nación industrial, e inmersa en un complejo de lastres que a los ojos de muchos parecían insuperables. País de héroes republicanos trastrocados en caudillos feudales o en dictadores, a lo largo de una brumosa historia; de campesinos sedientos de una tierra en la que nacieron sembrados, pero como pertenencias de esos mismos caudillos. De obreros adventicios que emigraron del campo a las ciudades petroleras y desembocaron en un río crecido de desempleo. Ciudades con exceso de aldea y pretensiones de metrópoli, donde una clase media burocrática persiste enquistada en un tejido de prejuicios de toda índole. Esos fueron los temas que quiso transfigurar un primer realismo y que asedió parcialmente, sin resolverlos en novela, como había hecho Gallegos con los temas bucólicos. Al fondo quedó intacta la materia prima de una gran novela urbana que venía intentándose fallidamente y aún esperaba al relator legítimo de su conflicto.[20]

20. Esta angustia por penetrar el conflicto más auténtico y profundo de nuestros hombres urbanos vendría a ser la materia de una generación muy nueva, la que el grupo y la revista *Sardio* hubiera de acometer. Tres de sus integrantes tomaron en sus manos la faena y la han llevado a una cumbre que hasta hace muy poco ni siquiera se admitía: son los casos de Salvador Garmendia —*Los pequeños seres, Los habitantes, Día de Ceniza* y *La mala vida*— Rodolfo Izaguirre —*Alacranes*— y Adriano González León, quien recientemente acaba de alcanzar para Venezuela uno de los mayores triunfos novelísticos: el Premio Biblioteca Breve de Editorial Seix Barral, con su novela *Pais Portátil*. Queda así, superado, lo que estaba llegando a ser un complejo venezolano frente al poderoso movimiento narrativo que insurge en Hispanoamérica desde la década de 1950.

3. *Ingreso a un siglo de vanguardia*

Dentro de la telaraña de corrientes y contracorrientes que fue la época de Gómez, Venezuela ingresó con retardo al movimiento de las vanguardias artísticas e ideológicas. Ni más tarde ni más temprano que otros países de Hispanoamérica.[21]

Se habla por separado de vanguardias artísticas e ideológicas, aunque éstas implican, de hecho, una concepción del arte, por los elementos que provocan cierta heterogeneidad de conducta entre los integrantes de una generación en la cual se han tratado de envolver, indiferentemente, todas las tendencias de la época: la generación de 1928.

Las vanguardias ideológicas, portadoras de marxismo teórico, partidarias de un realismo crítico a ultranza, en lo literario, políticamente fueron adquiriendo robustez para preconizar desde las décadas del 20 y el 30 una revolución social que sigue planteada. Sus pregoneros han sido inconstantes y sectarios; las vacilaciones y escisiones progresivas forman un difícil mosaico de partidos y sub-partidos que hacen indiscernible la situa-

21. Guillermo de Torre, al hacer el balance del ultraísmo, cita para Hispanoamérica, apenas a Edwards Bello, en la prosa de *Metamorfosis*. En cambio, la lista de poetas es cuantiosa: "...los jóvenes argentinos surgidos bajo la égida espiritual de los hermanos Borges y de sus dos revistas *Prisma* y *Proa:* Guillermo Juan, González Lanuza, autor de *Prismas;* Brandan Caraffa, Roberto A. Ortelli, el malogrado F. Piñero y el tríptico de fragantes poetisas, Nora Lange, autora de *La calle de la tarde*, Helena Gómez Murguiondo y María Clemencia López Pombo. Los uruguayos Alexis Delgado, Pereda Valdés, Federico Morador, Clotilde Luisi, centralizados un tiempo en *Los nuevos*. Los chilenos Salvador Reyes, autor de *Barco ebrio;* Pablo Neruda con sus *Veinte poemas de amor;* Yépez Alvear, Jacobo Nazaré, de la revista *Vórtice*, de Santiago de Chile. El ecuatoriano Hugo Mayo. M. Maples Arce en México con su revista y su manifiesto *Actual*, en el que se percibe según un crítico, más de un eco de mi *Vertical*". (Literaturas *europeas de vanguardia, p.p.* 81-82).

ción hasta hoy. El presente los halla en el Gobierno o en las distintas escalas de la oposición, desde el socialcristiano —latente como el marxismo y el anti-marxismo entre los hombres de 1928— hasta las extremas izquierdas; mucho más difícil aún es detenerse a calcular la compleja trayectoria futura.

Las vanguardias literarias aparecen como reacción múltiple, con sedimentos aluvionales de las tendencias predecesoras, para definirse con rapidez no exenta de escándalo, y afirmar lo más valedero de la literatura venezolana contemporánea, en especial la novela y el cuento.

Hubo reacción contra el Modernismo, en primer término. Ya no la delicada de los post-modernistas que siguieron a González Martínez por toda América en la masacre de cisnes, sino en forma beligerante, desde que Borges lo condenó a muerte en la que puede tenerse como página doctrinaria inicial del vanguardismo hispanoamericano. No puede negarse ni afirmarse con base, el conocimiento que los vanguardistas tuvieron —en Venezuela— de la revista y de la intención general de Borges, pero sí el que tuvieron del libro de Guillermo de Torre, donde se incluye fragmentariamente el texto condenador.[22] Lo cierto es que los jóvenes venezolanos agrupados en la revista *Válvula* respondieron a inquietudes, negaciones e influencias similares.

Vanguardias ideológicas y literarias afectan de modo directo la producción intelectual venezolana que parte de 1926 hasta hoy, sea en función de ideologías artística y política, sea en claras divergencias de práctica vital y de respeto o irrespeto a los escritores que los precedieron.

Los jóvenes de vanguardia vivieron y escribieron en posición antípoda a los modernistas y positivistas, si bien con los heraldos del costumbrismo mantuvieron siempre vínculos comunes de combate y propósitos. Pero la vanguardia se impuso a una mayoría, al menos en la forma. Ni siquiera en los cuentistas de más acendrada convicción revolucionaria está ausente la renovación que hubo de producirse a partir de los cuentos de Carlos Eduardo Frías, en proceso que culminó con la aparición del primer libro de relatos escrito por Arturo Uslar Pietri.

Carlos Eduardo Frías es el instructor teórico y el pionero práctico de la estética innovadora. Uslar, el realizador cabal, que más tarde evocará satisfecho aquella primera rebelión.[23]

Los antecedentes de la prosa vanguardista en Venezuela hay que fijarlos, pues, en Frías, cuyo relato "Canícula", publicado en 1925 y recogido luego en un volumen de igual título en 1930, aportaba ya los elementos de un estilo revolucionario. Por su asunto, el relato podía encajar aún dentro del criollismo: riña entre campesinos, ambiente rural, expresiones características del habla popular —pero usadas al mínimo—; el diálogo quedada reducido a frases imprescindibles, empotradas en una acción compacta. Carlos Eduardo Frías era procedente del criollismo. En 1922 había ganado un concurso para cuento, promovido por el semanario *Fantoches*, con uno titulado "La quema". Sin embargo, desde el punto de vista del tratamiento temático, el es-

22. En 1921 fundaba Borges la revista Prisma, de Buenos Aires y hablaba así del Modernismo: "El rubenianismo, empalmando una frase de Torres Villarroel, se hallaba cuando nosotros surgimos, a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para su esqueleto. Ya sabíamos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas se logran determinados efectos; y hubiese sido porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba". (Citado por Guillermo de Torre, op. cit. 46, nota 1).

23. Recordando la circunstancia en que publicó *Barrabás y otros relatos*, dice: "Coincidía este momento con el contagio de las formas literarias de vanguardia: cubismo francés, ultraísmo español, y los primeros vagidos del surrealismo". ("El cuento venezolano". En: O.S., p. 1071).

pacio —ocupado en el criollismo por descripciones interminables de parajes nativos— quedaba fijado en unas cuantas líneas de las cuales se había proscrito el éxtasis pictórico y el paisajismo impertinente. Además, se alardeaba de vertiginosidad en el trazo y originalidad en la metáfora.

El segundo paso en el umbral de la vanguardia corresponde a Julio Garmendia, quien llegaba de París en 1927 para incorporar al cuento venezolano otro nivel en los temas: la fantasía, lo inverosímil, cierta tónica rememorante de aquel humorismo filosófico que se hizo notar en Pedro Emilio Coll. Un mundo imaginario donde la realidad se hace etérea, pierde los asideros; donde la insinuación irónica, el castigo del lenguaje, el adjetivo exiguo, limitado a la necesidad del dibujo, penetraban sin ruido, con humildad, en la cuentística venezolana. Pero la maestría denotada por Julio Garmendia en *La tienda de muñecos*, de 1927, quedó silenciada hasta 1952 cuando publicó su segundo libro —*La tuna de oro*—; por eso, en lo inmediato, sus cuentos no llegaron a ejercer peso de influencia. Y es que, además, el momento era de metaforizar, o de arremeter *ásperamente* contra el medio respectivo, con adjetivación incinerante. El título del primer libro de Arráiz —*Aspero*— no fue mera ocurrencia. Poetizar líricamente en la prosa, o desnudar hasta la sangre las realidades implacables del cautiverio nacional, eran la meta de los narradores, estuviesen ubicados en el surrealismo, o en el realismo revolucionario.

A partir de ese momento, el cuento venezolano adquiere mayoría de edad. Puede hablarse ya de un cuento nacional bien caracterizado, con pasos propios para andar narrando, y no de cuentistas aislados. El momento inaugural de la vanguardia lo profesionaliza; sus creadores adquieren conciencia de oficio. Ya no es una novela en miniatura; como aquélla no es un cuento que se prolonga al infinito. La diferenciación genérica se había entendido.

Realismo y vanguardismo entran a competir con calidad que no ha vuelto a repetirse en volumen de nombres. El realismo de denuncia social, entendido como exposición de una tesis, más que como narración, objetiva las torturas y la vida de los presidios, las penurias de los zapadores políticos que abren las carreteras del país. Pero el vanguardismo fue torrencial, epidémico. Así lo hace notar José Ramón Medina a propósito de la poesía.[24]

Si dentro de la lírica fue, en los primeros momentos, apenas vislumbre o atisbo de revolución artística, no puede decirse lo mismo del cuento.[25] Ambas manifestaciones, no obstante, adquieren perspectiva de continuidad hacia 1928 para culminar en 1936 con dos acontecimientos literarios que fijarán el clímax del proceso. En la poesía, el grupo *Viernes* (con su revista de igual nombre) insurge con vigorosa fuerza polé-

---

24. "Dentro de la heterogeneidad que la caracteriza en el campo de la poesía nacional, la vanguardia es un brote literario que debe medirse con cierto carácter de influencia desplazada. Mas cuando penetra en Venezuela, lo hace con la fuerza de la torrentera, arrastrando tras de sí no pocas voluntades y barriendo el escenario de las letras nacionales los restos incoloros de ciertos afanes y escuelas literarias desde hacía tiempo periclitados en Europa, que subsistían aún entre nosotros, pese al aliento renovador de la generación del 18". (J. R. Medina. "Vanguardia y surrealismo en Venezuela", p. 6).

25. Hace poco, Raúl Agudo Freites ha publicado en versión mimeografiada un amplio estudio sobre el proceso del vanguardismo poético venezolano, a propósito de José Pío Tamayo; en él, a diferencia de lo sostenido por José Ramón Medina (quien concede al grupo *Viernes* el mérito de haber sido introductor del surrealismo en la poesía venezolana hacia 1936), se pasa revista de la fijación de las nuevas tendencias poéticas en 1926; curiosamente Uslar Pietri aparece entre los poetas propugnadores de las innovaciones, con un canto A La lombriz de tierra; con estos nuevos elementos puede decirse que en Venezuela, poesía y prosa narrativa coinciden en su afán de buscar otras vías expresivas, dentro del mismo año; Carlos Eduardo Frías, en 1927, publica su cuento *El camarote*, donde las formas y los temas rebasaron también ya la textura del regionalismo narrativo.

mica para imponer el surrealismo. En el cuento, la tendencia había mostrado su rostro dentro del libro inicial de Uslar Pietri; pero con la fundación de la revista *Elite*, dirigida por Carlos Eduardo Frías, las tendencias encontradas de realismo y surrealismo se unen para separarse de nuevo al poco tiempo. Puede extraerse una primera conclusión: el surrealismo incipiente invade en isocronía los territorios del cuento y los de la poesía.[26]

En cuanto a la revista *Elite*, que había sido fundada en 1925 y constituyó en sus comienzos la voz más estable de los grupos de vanguardia, junto a *Válvula* y *El Ingenioso Hidalgo*, bajo la dirección avezada de Frías sirvió como terreno de entrenamiento a muchos nuevos valores[27] Lo que ocurrió fue que alrededor de ella, las viejas facciones del realismo revolucionario y de la vanguardia, se estrecharon —bloque efímero— para seguir una labor en pro del quehacer artístico.

No fueron éstos los únicos voceros vanguardistas en lo literario y en lo ideológico. Guillermo Meneses, al evocar su generación literaria, amplía el cuadro a otros nombres de publicaciones y enjuicia en la memoria las que fueron menudas controversias surgidas entre uno u otro micro-bando intelectuales. De los mencionados, merece destacarse el llamado *Grupo Cero de Teoréticos*, que recibió embates duros de los más revolucionarios; la revista *Arquero*, de Morales Lara "en ella tenían entrada otros elementos jóvenes, para quienes no resultaba grato el ambiente de ELITE"; y

26. "El surrealismo es realización posterior y correspondió a los miembros del grupo *Viernes* hacer la polémica viva que constituyó del 36 en adelante la insurgencia de ese movimiento entre nosotros". (José Ramón Medina, loc. cit., p .6).

27. "En el año 30 se reunió en torno a esta revista un grupo literario que nada tenía de elitesco y antes al contrario realizó una labor de gran contenido social como inmediata prolongación del 28, pero con más hondura y menos estridencia". (Humberto Cuenca, *Imagen literaria del periodismo*, p. 155).

entre todas, por su carácter polémico, habría qu
tir en dos nombres: *GACETA DE AMERIC*
gida por Inocente Palacios y Miguel Acosta
como vocero de vanguardismo político; y *El In*
Hidalgo, contendor de tendencia más estetizan
la confección de Arturo Uslar Pietri, Alfredo B
Pedro Sotillo y Julián Padrón. Cito dos jui
Meneses acerca de las dos revistas, por estima
enorme importancia:

"En GACETA DE AMERICA se hizo crítica y
hubo permanente examen de temas educativo
ticos, económicos. No era —ni podía ser— pur
literaria esa «Gaceta» donde escribían hombres
esencialmente preocupados por los problemas
nezuela y del mundo.

"También es conveniente referirse a una pub
de escasa vida —como todas a las que venim
riéndonos —EL INGENIOSO HIDALGO—. F
que nos considerábamos entonces muy revoluci
esta revista —hecha por Arturo Uslar Pietri,
Boulton, Pedro Sotillo y Julián Padrón— re
reaccionaria y excesivamente artística. Boulton
con el seudónimo de Bruno Plá sus primeros a
de crítica de pintura. Padrón inició algo seme
una polémica con Carlos Eduardo Frías, quien
pondía desde las páginas de la GACETA DE
RICA. A tanto tiempo de distancia y a tan
distancia como es la que la muerte impone, p
decir que las respuestas de Padrón resultaba
modas y fueron consideradas como implicacion
ticas, muy desagradables para entonces".[28]

Esta segunda etapa de la vanguardia permitió
fijar otro hito en el cuento: la publicación de s
Red (1936). En el volumen parecía estar implí
llamado; el mismo que se venía haciendo d
revista *Elite:* demostrar, a quienes aún no estab
vencidos, que la manera de expresarse en lengu

28. Guillermo Meneses, "Nuestra generación lit
En: *El Farol*, Nº 197, pp. 33-36.

avanzada no estaba reñida con el asunto nacional, que seguía siendo la razón vital del realismo. Y en igual sentido, es justo reconocer a Pío Tamayo su papel pionero de una ideología revolucionaria que no tenía por qué estar reñida con un vanguardismo "sin fronteras".[29]

En la nueva actitud de aleación estética y contenido nacional, la realidad comienza a subjetivarse en la mirada de los narradores. La forma recargada de metáforas se reprime un tanto. El resultado, lo esboza el mismo Uslar:

"Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse realismo mágico.

Este rumbo que se afirma desde 1928 ha llegado a ser el que ha caracterizado el cuento venezolano en los últimos veinte años. A él se incorporan en mayor o menor grado los cuentistas posteriores a Pocaterra. Varía de unos a otros el grado de acercamiento a la realidad. Pero ninguno se resigna ni a negarla ni a copiarla."[30]

Se había ganado una batalla notable para el arte de narrar en Venezuela. Batalla que había tenido, en sus orígenes, un rostro de necesidad: acabar con el "costumbrismo pintoresco", para dar cabida a los imperativos de lucha revolucionaria en lo político —Generación de 1928—; batalla que terminó bifurcándose otra vez entre quienes querían escribir cuentos que en nada se pareciesen a los anteriormente escritos[31] y los que a nadie querían hacer concesiones sobre el terreno de los compromisos extra-literarios. En este último extremo se quedaron los que habían hecho del cuento un estilete mordaz para verter anécdotas políticas, o un pequeño catecismo revolucionario que fuera capaz de llegar —sin que tampoco llegara nunca, en verdad— a las masas adormecidas por el horror a la tiranía. Después de 1936, los últimos apresuraron el paso y entendieron que el arte narrativo tenía que ser, primordialmente, eso: arte. Y que la infiltración de las ideas era cuestión de convicciones emocionales, trasvasables, cierto, pero en lenguaje literario. Esta fue, al final, la victoria ganada por ambos contendores, sin que hubiera perdedor.[32]

---

29. El libro de Raúl Agudo Freites, *Pío Tamayo, la vanguardia y la prensa de Caracas*, está encaminado, íntegramente, a mostrar, con profusa documentación, esta amplitud de inteligencia y de principios, que marca la trayectoria vital del poeta y revolucionario larense.

30. "El cuento venezolano". En: O.S., p. 1071.

31. En la *Presentación* de las *Obras Selectas*, al recordar el momento de aparición de *Barrabás*, Uslar decía: "Eran unos cuentos que buscaban no parecerse a los cuentos que hasta entonces venían escribiéndose en Venezuela. El primero y más obvio de sus propósitos era el de reaccionar contra el costumbrismo pintoresco". (p. XIII).

32. En 1940, Uslar exponía este concepto: "En sus últimas formas, el cuento venezolano que comenzó siendo un pretexto para la prosa artística, que llegó en los extremos del criollismo a ser una llana declaración indagatoria de lo popular, se está caracterizando por un poderoso halo de poesía, de fuerza ascendente, inefable y conmovedora, que brota de lo vivo, sin que se falsee para ello en un punto la realidad, ni la materia, ni el equilibrio de la narración". ("Esquema de la evolución del cuento...", en: *Antología del cuento moderno venezolano*, vol. I, pp. 11-12).

IV. EL AUTOR — SILUETA PERSONAL[33]

Arturo Uslar Pietri nació en Caracas el 16 de
de 1906. Su infancia transcurre entre Caracas y
Teques. En esta última ciudad apunta la voc
intelectual de un adolescente que escribe estrofa
mánticas y modernistas. Luego otras ciudades de
vincia terminan de acogerlo para que finalic
bachillerato; entonces ya puede escribir "sobre a
tema de botánica o alguna reflexión sobre el estu
las virtudes del saber".[34]

En 1923 se inscribe para cursar la carrera de Cie
Políticas y concluir con un Doctorado en 1929, ta
por cuanto la Universidad había sufrido período
clausura y persecución.

Por razones de edad y de iniciación literaria, s
ubicado al escritor dentro de la Generación de
Pero debe recordarse que esta fecha va referida,
historia política y cultural de Venezuela, más
insurgencia de los estudiantes universitarios cont
dictadura de Gómez, que a un fenómeno literalm
considerable como una generación de escritores, d
pudieran contenerse todas las condiciones que
Dilthey hasta Jeschke, en Alemania; y en el m
hispánico, Ortega, Juan Chabás o Pedro Salinas,
discutido tanto, para definir generacionalmente un
po intelectual; es decir, tales requisitos serían:
miento en torno a una fecha, coincidencia de elem

33. No se escribe aquí la biografía del autor sino su
cación dentro de ciertas corrientes de pensam
literario, con referencias indispensables a la vid
final, se consigna una ficha bio-bibliográfica,
menos completa.

34. Respuestas a un cuestionario confidencial.

formativos, relaciones iguales, caudillaje, lenguaje generacional, parálisis de la generación anterior.[35]

Uslar Pietri estuvo más al lado de los acontecimientos intelectuales surgidos alrededor de las revistas literarias del momento y no participó de modo directo en los acontecimientos políticos que condujeron a la persecución y el posterior encarcelamiento de muchos compañeros suyos del aula superior. Ideológicamente, tampoco la generación de 1928 presenta una homogeneidad que permita generalizar la ubicación en ella de escritores que, como él, producen sus primeras páginas "de algún valor literario" hacia 1926 y 1927.[36]

Una mayoría innegable de jóvenes pertenecientes a 1928 se formó en los cánones doctrinarios del marxismo y abogó por una revolución social en Venezuela. Uslar Pietri no puede incluirse dentro de ese grupo que hizo de las letras un arma de ataque contra la dictadura, una especie de catapulta escatológica que lanzó improperios y diatribas contra el tirano, mientras afilaba el dominio en el estilo. Su respuesta intelectual a la realidad venezolana fue la de remover el ambiente artístico para introducir en él las nuevas formas de la vanguardia europea. Pudo haber algún nombre de los realistas de Europa que lo impresionara momentáneamente y hasta dejara huella en alguno de sus cuentos, pero nada más. Estuvo, pues, afiliado a una minoría de signo estético y no político.

La formación cultural de Uslar Pietri en aquellos años contuvo maestros comunes a sus restantes compañeros. Pero él, en lo particular, formado dos o tres años en el Liceo Francés, con mediano dominio de la lengua clave de las vanguardias, adquirió una perspectiva diferente. El mismo autor admite que en su iniciación, hubo " . . . muchas lecturas heterogéneas

35. J. Chabás. — *Literatura española contemporánea*, pp. 6-7.

36. "Los primeros cuentos de algún valor literario, recogidos después en *Barrabás*, comienzan a publicarse en 1926 y 1927". (Cuestionario).

sin orden, dirección ni propósito. Poesía, novela, viajes, crónicas, Eugenio de Castro, Remy de Gourmont, Gómez Carrillo, Barbusse, Andreiev, Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Valle Inclán, Guillermo de Torre en su *Literaturas europeas de vanguardia*, Lorca, la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*".[37]

Otro de los miembros del 28 —José Fabbiani Ruiz— de trinchera adversaria, coincide en líneas generales con la enumeración de lecturas hecha por Uslar Pietri. Agrega otras y atribuye a Frías y a Uslar influencias de Barbusse.[38] No obstante, para el caso del autor estudiado, ni una ni otra referencias pueden considerarse de validez rigurosa, pues da la impresión de que hubiera fuentes ocultas, las verdaderas. Sí puede darse por seguro que el libro más decisivo fue el de Guillermo de Torre. En muchas partes de la obra se nota. En las páginas retorcidas del crítico español entró el enlace con los movimientos europeos de avanzada y con su más connotados representantes. En igual orden de importancia habría que considerar la *Revista de Occidente*, cuya influencia hace resaltar Guillermo Meneses:

"De más está decir que era Ortega y su REVISTA DE OCCIDENTE la cúspide de los conocimientos que de España nos llegaban. La REVISTA DE OCCIDENTE significaba información sobre todo lo que se producía en Europa. La REVISTA DE OCCIDENTE, nos daba la versión española de filósofos, novelistas, tratadistas,

37. Cuestionario confidencial.

38. "Hubo lecturas comunes: la *Revista de Occidente*, la *Gaceta Literaria*, ambas de Madrid; *Literaturas europeas de vanguardia*, por Guillermo de Torre; los poetas y prosistas del 27 español: Alberti, Lorca, Salinas, Guillén, etc.; *Sachka Yegulev* de Andrieiev; los cuentistas rusos publicados por la Colección Universal de España (Gorki, Chejov, Korolenko, etc.); Sanin, de Artzibaschev; Barbusse, muchos otros. Barbusse, sobre todo, está presente en Uslar y Frías". (Fabbiani Ruiz. *Cuentos y cuentistas*, pp. 113-114).

alemanes, ingleses, franceses y la vastísima distribución de los nuevos valores de lengua castellana. Alberti y García Lorca figuraron allí, igual que el cubano Novás Calvo".[39]

Pertrechados de bagaje tan anárquico, Arturo Uslar Pietri y un grupo que completaron Carlos Eduardo Frías, Nelson Himiob, Juan Oropesa, Joaquín Gabaldón Márquez, Miguel Otero Silva, Luis Rafael Castro, Alfonso Espinosa, José Salazar Domínguez, Pedro Sotillo, el dibujante Rafael Rivero Oramas —de ostensible orientación cubista— y dos —entre otros— incorporados de generaciones precedentes como Fernando Paz Castillo y Leopoldo Landaeta— fundaron la revista *Válvula*, de la cual sólo alcanzó a circular un número. Fue recibida desigualmente por el ambiente intelectual caraqueño. Por ejemplo, Gabriel Espinosa, desde su columna de *El Universal*, golpeó al grupo de insurgentes literarios; en cambio el resbaladizo José Gil Fortoul, el ex-encargado de la Presidencia de Juan Vicente Gómez, manifestó abierta simpatía por las nuevas orientaciones; había prometido una conferencia para los festejos de la Semana del Estudiante, sobre el Vanguardismo poético; pero el rumbo que asumieron los mismos, lo obligaron a enfermarse con una "gripecilla diplomática", como hace ver Joaquín Gabaldón Márquez. Posteriormente fue publicado lo que habría sido texto de la disertación, en su libro de ensayos *Sinfonía Inacabada*. Por cierto, Gil Fortoul no sólo admitió la renovación, sino que comprendió la filiación del movimiento dentro de los *ismos* provenientes de Europa y difundidos por América; además, expuso con su diafanidad conceptual, el propósito básico de los escritores de *Válvula:* "En primer término, no se trata de pintar o describir la realidad tal como ella aparece al vulgo, sino tal como el pintor y el poeta pretenden verla, con la mayor sobriedad y la mayor sugestión".[39-a]

39. G. Meneses. "Nuestra generación literaria", p. 36.

(39-a) J. Gil Fortoul. "Vanguardismo poético". En: *Sinfonía Inacabada. Obras Completas* (1957), vol. VII, pp. 389-399.

Los castigos verbales más implacables los rec
vula por parte del crítico más respetado del m
Jesús Semprún; la publicación había nacido ap
por un lema nietzcheano, redactado a manera
fiesto-editorial por Arturo Uslar Pietri y cuya
comienzo y final adoptada luego como grito d
por otros sectores, fue el blanco sustancial de lo
de Semprún. La frase era la siguiente: "S
puñado de hombres jóvenes con fe, con esperar
caridad."[40]

La intención notoria fue reaccionar contra el
afincado como única posibilidad de creación
en la literatura anterior, y contra el Modernism
lo tipográfico —la forma editorial impuesta por
Ilustrado— hasta lo concerniente al lenguaj
manifiesto de la revista, se continuaba adv
"Nos juzgamos llamados al cumplimiento de
mendo deber, insinuado e impuesto por nosotros
el de renovar y crear. La razón de nuestra
dará el tiempo. Trabajaremos compréndaseno

Humberto Cuenca fija la importancia de la r
compararla con el famoso quincenario de los r
tas, cuando dice: "*El Cojo Ilustrado* (1892-191
vula (1928) son las antípodas cronológicas de
revistas: la de más extensa y la de más corta
pero ambas de profunda trascendencia en nu
bito literario. Cuando *El Cojo Ilustrado* se inic
en sus páginas los reflejos crepusculares del po

40. Las execraciones de Semprún, citadas por
Cuenca, eran: "Que Dios tenga piedad de l
y de los hombres que por ahí se desahogan
dad es lo único divino que hay en el podr
humano. ¿Pueden tener fe ni esperanza esto
que se despojan de la caridad y se quedan
a pleno sol, escandalosos de vergüenza? (
ellos implacable la «Clínica del Dr. Land
antes el «baño de totumita» sobre los integ
18". (H. Cuenca, *Imagen literaria del p*
pp. 99-100). (El texto completo de Semp
reció publicado en *Fantoches*, 11 de enero
bajo el título: "La revista de la vanguardi

en decadencia, pero forja la primera generación modernista y prepara los albores del post-modernismo. *Válvula* fue la expresión de una corriente renovadora y destructora de todas las formas tradicionales, fue el órgano, pero no la placenta, de la vanguardia, y sólo circuló un número".[41]

Un poco las palabras incitadoras a la rebelión, que había escrito Guillermo de Torre en el *Frontispicio* de su libro, pudieron haber sido el basamento estético preliminar del movimiento venezolano.

El nativismo, como expresión de una literatura nacional, había obnubilado las inteligencias modernistas y post-modernistas; nativista fue la poesía como costumbrista la prosa de las generaciones de 1918 y 1928, aunque en el último grupo se tratase, en cierta forma, de un costumbrismo político. El criollismo de Urbaneja Achelpohl, como el incipiente de Gallegos, estaban impregnados de geografía local. El dilema nacionalismo-universalismo se planteaba como un reto. Y en frases parecidas a éstas de de Torre, afloró al mundo literario venezolano aquel brote señalador de nuevos itinerarios:

"Mas estamos poseídos totalmente de todo espíritu nacionalista: nuestra mirada perfora las fronteras y enlaza plurales horizontes".[42]

Se buscaba, pues, romper con la tradición académica de la literatura, "—con las pomposas escuelas difuntas", como decía el manifiesto— y darle carácter universal a los temas de las creaciones. No a otra cosa hubo de referirse la falta de caridad a que aludía el editorial de *Válvula;* bien lo entendieron así los aferrados a viejos moldes y bien lo sabían ellos, cuando por especie de cura en salud, dejaban constancia en su manifiesto: "Sabemos que la rancia tradición ha de cerrar contra nosotros, y para el caso ya esgrime una de esas palabras suyas tan pegajosas: *Nihil novum sub sole*". En el lenguaje, en los temas, en la anarquía de las imágenes, en la libre asociación, en la neotipografía, estaban latentes los corrosivos más poderosos contra el método siglo XIX que seguía imperando en las técnicas de la novela y el cuento.

41. H. Cuenca, op. cit., p. 153.
42. G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 10.

Curiosamente, otro de los teóricos y animadores del movimiento fue Leopoldo Landaeta, quien en un "Auto de fe", publicado en el número único de *Válvula*, arremetía virulentamente contra los estercotipos del modernismo y el criollismo. Así, aconsejaba a los jóvenes: "El pasado no les ofrece sino retórica: declamaciones y perifollos de una literatura artificiosa, ajena a la realidad venezolana: echen todo eso a la hoguera, sin temor de cometer injusticia, que si allí existe algo valioso, resistirá a la prueba del fuego, y ustedes mismos se encargarán de recoger entre las escorias el oro de buena ley. Por mi parte, a ejemplo de Boticcelli con sus cuadros, echaré en la hoguera mi carga de falsa literatura". Más adelante, en relación al pintoresquismo criollista, decía: "... nuestras letras sólo han dado hasta ahora paraulatas, cotorras y aves del mal agüero; aquéllas con su eterna canturía y su eterno gritar estridente; éstas con su también eterno graznido de desolación, fruto de una impotencia física y espiritual".[43]

Donde radicó la divergencia básica entre el grupo de vanguardia y el del realismo revolucionario fue en la interpretación de lo que Guillermo de Torre llamaba "fidelidad con la época" y que en el *Frontispicio* enunciaba así:

"Hay un deber fundamental en toda generación disidente: toda promoción que marca un punto de ruptura con su antecedente aspira a *comenzar en ella misma*, literariamente hablando, a inaugurar nuevas líneas de expresiones, de predilecciones y motivaciones. Y es éste: el de mantenerse fiel a sí misma: a su época, a su momento palpitante, a su atmósfera vital".[44]

43. L. Landaeta. "Auto de fe". En: *Válvula* (pp. 38-39) (la numeración de páginas es nuestra).
44. G. de Torre.—Literaturas europeas de vanguardia, p. 15.

Esa *fidelidad a sí misma* fue interpretada por los de *Válvula* como un imperativo estético de contenido universal, como una necesidad de liberar el espíritu. En el *Colofón* sin firma, del número, se lee una columna escrita en estilo de Greguerías, subtitulada EL BAUPRES EN EL HORIZONTE. Allí, junto a la justificación de las innovaciones formales ("Forma y vanguardia"), se deja entrever ese afán de ir más allá de las fronteras del propio idioma:

"—El galicismo es un indicio de que el escritor se ha puesto en contacto con el mundo.

—Los americanismos, anglicismos, italianismos . . . y todos estos ismos . . . son las grietas de escape en la cueva troglodítica del idioma castellano.

—El neologismo es el santo y seña de la libertad de espíritu".[44-a]

Para los insurrectos de *Válvula*, la época a la cual debían sentirse fieles fue la de la primera post-guerra mundial, en lo literario y artístico, aunque Venezuela no hubiera participado en las batallas. Su espíritu fue el de dar a la literatura una proyección ecuménica e iconoclasta. Por eso eligieron, de preferencia, temas ajenos al localismo y su perspectiva se adaptó a la pupila cosmopolita, pero con una visión casi deportiva de la realidad. Leopoldo Landaeta lo captó y expresó así: "Ustedes, chicos del siglo XX, ven el mundo a su modo y lo expresan en consecuencia: deplorable propósito el de querer fijarlos a tuerca y tornillo en la contemplación y adoración de un ayer que ya no les dice nada, porque ustedes sienten con el alma de una época moza, realización inconsciente de un antiguo ensueño poético y filosófico, emanación de aquella Hélade varonil, instintiva y armoniosa que vivió su día en la plenitud de la belleza y del arte".[44-b]

44-a. *Válvula*, Colofón (s. fma., pp. 51-52).

44-b L. Landaeta, op. cit.

Para otros sectores de la misma generación, partidario de un realismo insurreccional, ser fieles a su época a su "momento palpitante" significó enfilar la obr contra la asfixia política impuesta por la dictadura aunque fuera en forma solapada. De Torre fue e maestro y también el fruto de la discordia.

No hace falta decir que la obra de Uslar Pietri perte nece cabalmente a la primera modalidad interpretativa en su volumen de cuentos publicado en 1928: *Barrabá y otros relatos*. A su autor se debe una de las evocacio nes más certeras de las inquietudes que flotaban sobr aquellos jóvenes en los años descritos antes:

"Hace veinticinco años, algunos de los que éramo jóvenes escritores venezolanos, sentíamos la necesida de traer un cambio en nuestras letras. La escena lit raria del mundo estaba entonces llena de invitacione a la insurrección y nuestro país nos parecía estancado lleno de esfinges que buscaban Edipos, y necesitado e todos los aspectos de una verdadera renovación. Con un información demasiado rápida, fragmentaria y supe ficial, comenzamos a hacer vanguardia y a pedir can bios. Pero un día advertimos que no bastaba con discuti y proclamar sino que había que realizar una obra qu reflejara, en su condición nueva, la presencia de un nueva conciencia, no sólo de la literatura sino de l condición venezolana (. . .) Era como un incon ciente propósito de irse lo más lejos posible para alcan zar una mejor perspectiva de lo propio, para sentir expresar con mejor tino lo más universal y válido d lo propio. Dentro de ese mismo fin me llegó la hora d escribir".[45]

Ese irse lejos, que preconizaba, cristalizó en 1929 cua do, recién egresado de la Universidad, optó por viaj a Europa, en afán de pulir los medios expresivos tiempo que podía mirar a la nación desde otero m elevado: París.

45. *Presentación.* O.S., pp. XII-XIII.

André Gide había destronado en el gusto de los lectores franceses la longeva dictadura literaria ejercida por Anatole France, quien proseguía regentando las aficiones de los lectores caraqueños.[46]

París fue para el recién llegado la reafirmación de una tendencia estética vislumbrada desde Caracas a través de las páginas de Guillermo de Torre: el surrealismo. Fue el descubrimiento directo de cierto gusto por la pintura, la forja de una disciplina, la cancelación de algún lastre del provincianismo mental.[47] Por otra parte, el período de más fructuosas amistades intelectuales.[48] Además, el punto europeo de referencia para la frecuentación de las tertulias de cafés surrealistas, mientras estuvo en la ciudad;[49] y el de partida a viajes largos

46. "Cuando yo llegué al París de 1929, el rostro de André Gide estaba en los periódicos literarios. Un rostro ascético, depilado, lustroso, de San Francisco de marfil viejo. Cumplía entonces sesenta años. Cuando el surrealismo era nuevo, cuando el teatro de Giraudoux estaba empezando, cuando Salvador Dalí pintaba los primeros relojes derretidos y Breton acababa de publicar el segundo manifiesto". (O. S., p. 1248).

47. "En París me puse lo más al día en la novela y el ensayo de esos tiempos, desde Breton y Eluard hasta Mauriac y Maurois, pasando por Giono, Michaux y Celine". (Cuestionario).

48. Cita entre otros a Miguel Angel Asturias, Rafael Alberti, Alejo Carpentier, Máximo Bontempelli, Curzio Malaparte, Robert Desnos, Max Daireux, Jean Cassou, Adolphe de Falgairolles y George Pillement". (Cuestionario).

49. "Ya estamos en el *Boulevard Montparnasse*. Más allá se abren encendidas las anchas terrazas del «Dome» y «La Coupole». Dos cafés literarios posteriores de gran renombre en los años de la primera post-guerra. Buena parte de la revolución surrealista se fraguó en sus viejas sillas de mimbre y en sus redondas mesas de mármol. En algunas de ellas hicimos por largo tiempo tertulia Miguel Angel Asturias, Rafael Alberti, Alejo Carpentier, Luis Cardoza y Aragón y aquel gigante pueril y gracioso, que se llamaba Max Jiménez". ("El faro de la torre Eiffel". En: *El otoño en Europa*. O.S., p. 888).

o cortos por el resto del Continente, para regresar cada vez con fruición de enamorado.[50] Los itinerarios de elección fueron Inglaterra (1929), Italia (1930), España y Egipto (1931), Marruecos (1932) y "casi todos los años Ginebra, durante un mes, como Delegado de Venezuela ante la Sociedad de las Naciones".[51]

Pero el cambio más notable operado en el novel cuentista de *Barrabás y otros relatos* fue su incursión afortunada en la novela. Cambio de género momentáneo, inducido en mi opinión, por la amistad de dos figuras latinoamericanas que lo animaron: Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier. Asturias residía en Europa desde 1923. Alumno de Raynaud en disciplinas antropológicas aplicadas a las culturas indígenas centroamericanas, "como un medio de contrabalancear el rigorismo científico de sus estudios, escribe *Leyendas de Guatemala*, que publica en 1932.[52] Al propio tiempo, su relato "Los mendigos políticos", llevado desde América, comienza a explanarse para convertirse en la más famosa de sus novelas: *El Señor Presidente*.

Carpentier, por los mismos años, ocupaba la mayor parte de sus horas en la redacción de otra novela: *Ecue-yamba-O*.

Tanto en el cubano como en el guatemalteco, la vocación posterior se orientó esencialmente por la novela. Uslar se había estrenado cuentista y, con excepción de

50. "Hace veinte años yo era muy joven y vivía en París. Estaba entregado a esa ciudad como con una fascinación mágica. Su color, su olor, las formas de su vida, me parecían el solo color, el solo olor, las únicas formas de vida apetecibles y dignas de un hombre verdaderamente culto. A veces me ocurría soñar que me había marchado y me despertaba, en mitad de la noche, con el sobresalto de una pesadilla. Cuando salía a algún corto viaje, el regreso me parecía una maravillosa fiesta". ("El faro de la torre Eiffel", O.S., p. 888).

51. Cuestionario.

52. Atilio Jorge Castelpoggi. *Miguel Angel Asturias*, p. 16.

Las lanzas coloradas, que sería la obra a la que lo animaron sus compatriotas hispanoamericanos, sus posteriores incidencias en el género dejan que desear; no así sus cuentos, donde se perfila siempre como maestro y renovador. Mi parecer es que en las tres novelas nombradas, escritas por sus respectivos autores bajo estrecho intercambio en París, pueden rastrearse influjos directos del surrealismo francés. Especialmente en ellas se hallan delineados los rasgos de lo que más tarde se dará en llamar "realismo mágico" que no viene a ser otra cosa sino una visión narrativa, depurada y diferenciada, de los planteamientos estéticos formulados e intentados por André Breton. Con ellas puede considerarse afincado un propósito de renovación en la novela hispanoamericana de los 30.[53]

No es mera coincidencia la idea de Carpentier, expresada en pasajes de su libro *Tientos y diferencias*, donde se manifiesta revisor peyorativo de un surrealismo mal trabajado en la mocedad; y exponente de lo que él llama *lo real maravilloso*, supervivencia de aquella escuela que fue capaz, entre todos los *ismos*, de enunciar con bases, un cuerpo de doctrina hecho a perdurar con carácter de influencia posterior.[54]

53. Esta afirmación está lejos de ser simplemente una presunción respecto al "realismo mágico", puesto que el término, por aquellos años, ya estaba flotando sobre los ambientes europeos, con la aparición del libro de Franz Roh, que había sido traducido con enorme e insólita rapidez al español, para ser publicado por la Revista de Occidente de Madrid, bajo el título: *Realismo mágico, post-expresionismo* (1927). La edición original, *Nach expressionismus*, es del mismo año. Cierto que el trabajo de Roh aludía más a la pintura de Chagall, Klee y Max Ernst, pero al final, según expone Guillermo de Torre, incluía un cuadro caracterizador de la nueva modalidad artística. (Cf. G. de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*, pp. 226-227 y Bibliografía del Cap. 2, "Expresionismo").

54. "El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erróneamente manejada. Pero nos queda *lo real maravilloso* de índole

En cuanto al realismo mágico, es bueno anotar que Uslar Pietri, según el crítico mexicano Luis Leal, es el primero que utiliza el término aplicado a la narrativa venezolana de la vanguardia[55] y, como se verá en su momento, ha de ser él, precisamente, quien abra caminos para el cuento, por esa nueva modalidad que hoy hace sonar nuestra literatura de ficción por todos los rumbos.

En París, Uslar Pietri no sólo maduró con la asimilación de nuevas técnicas que se imponían a través de Breton y que tenían largo expediente de antecesores, sino que también afirmó sus convicciones hispanoamericanas, al igual que sus otros dos compañeros. Un americanismo mágico fue el resultado; lo que más tarde evolucionó hasta producir la versión mágica del realismo. Esto es indicio de que la aceptación de algunos —no todos— los cánones surrealistas, obedeció a estudio crítico, discernimiento y reflexión; no fue un simple contagio de modas y modos de escribir. Más tarde los tres escritores —Asturias, Carpentier y Uslar— fueron desechando las cadenas de prejuicios sobre el regionalismo y volvieron los ojos a la realidad neocontinental, en busca de temas propios que permitiesen un tratamiento nuevo, o *maravilloso*, de lo real, como reiteradamente lo ha venido llamando Carpentier.

Debo acudir nuevamente al novelista cubano para encontrar apoyo a esta presunción de querer ver las raíces del realismo mágico iberoamericano en los aprendizajes de los surrealistas. Hay dos hechos que vienen a cuento. En primer lugar, Alejo Carpentier negó públicamente

muy distinta, cada vez más palpable y discernible, que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro Continente". (*Tientos y diferencias*, p. 129, nota 1).

55. La cita comentada por Luis Leal, puede leerse en la nota Nº 18 de este mismo trabajo. El juicio de Luis Leal, se contiene en su ensayo: "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana". En: *Cuadernos Americanos*. México, julio-agosto 1967, Nº 4, pp. 230-235.

su primera novela —*Ecue-yamba-O*— hace poco. Lo hizo a conciencia de que había falseamientos imaginarios del mundo de los negros, pero también los que él llama falseamientos, tuvieron una base: pintar en forma surrealista el mundo que quiso narrar en la obra.[56] En segundo lugar, cuando reapareció muchos años después, ya en plan de gran novelista, con mayor prestancia técnica, con maestría superior, escribió un prólogo a la primera edición de *El reino de este mundo*, para exponer lo que había sido un presentimiento crítico, clarificado con la madurez; y para embestir, al mismo tiempo, contra las artificialidades del surrealismo en cuanto abordaba una serie de temas y problemas postizos; mas procedió de tal modo porque halló mayor legitimidad de esos mismos temas, al natural, en la "maravillosa" materia narrable que fue descubriendo —o redescubriendo— en la entraña hispanoamericana. Una temática novísima que es la misma buscada, hallada y expuesta por novelistas muy recientes como el fantasmal Rulfo de *Pedro Páramo*, o Fuentes, hurgador de viejas y mágicas viviendas urbanas, especialmente en *Aura;* o Sábato, expositor de la locura en *El Túnel;* éstos, para no citar al propio Carpentier, exaltador de mitos primitivos y catador de maravillas barrocas en cuanto mira o recorre con su sagacidad de estilista.

El sentido falso de los temas surrealistas "arreglados", fue todavía combatido con mayor énfasis en el prólogo a *El reino de este mundo.* Y eso confirma los orígenes de una actitud. Porque la vuelta a lo americano temático se hacía en solicitud de valores maravillosos, en hallazgo de lo mágico auténtico. No era, contrariamente a lo que muchos creyeron, un retorno a las fórmulas de la llamada literatura de protesta, ni en Uslar ni en Carpentier.

56. Ha hecho declaraciones públicas al respecto, en Cuba. Transcribo, además, una nota de Edmundo Desnoes, donde aparece la detracción de Carpentier a su primera novela: "Esta primera novela mía es tal vez un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista y por esta falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres de mi generación". (Desnoes. "El siglo de las luces". En: Rev. *Casa de las Américas,* N° 26, oct.-nov. 1964, p. 100, nota al pie de página).

Cito textualmente párrafos del prólogo, para reiteración:

"Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití (. . .) me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años (. . .). Lo maravilloso obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse; la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas.

De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento —como la hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica «arreglada» ciertos elogios de la locura, de la que estamos muy de vuelta. No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios del *regreso a lo real* —término que cobra entonces un significado gregariamente político— que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato «enrolado» o el escatológico rodeo de ciertos existencialistas".[57]

Volviendo a París y a 1931, en los tres escritores hispanoamericanos, prendió más o menos fuerte la manifestación de un anti-imperialismo literario que estaba vigente entre los escritores de toda América. La literatura de combate fue más violenta en Asturias. Ausente en Carpentier y en Uslar Pietri, porque estos últimos tuvieron distinta concepción respecto al modo de responder a los problemas vitales de su época. En este

57. *El reino de este mundo.* México, EDIAPSA, 1949; pp. 7 y 17.

caso, a la época en la cual se iniciaron como escritores. No fueron nunca, ni uno ni otro, navegantes avezados para sumergirse en los tumultos sociales que agitaban sus respectivos países. No consideraron que era imperioso enajenar su creación artística a una lucha circunstancial, sino responder en otros ámbitos con un afincamiento en las raíces nativas para extraer de suelo americano los limos sensibles a proyectarse con sentido universal.[58]

Para Uslar Pietri, pertenecer como escritor a su tiempo, fue ser receptivo a las corrientes estéticas imperantes. En su libro *Las nubes*, obra ensayística de madurez, inserta un texto que pudiera argumentarse en la precisión de esta actitud. Allí indica que "pertenecer a su tiempo", significa dar cabida en la obra a los contenidos de todo orden, mas no en forma específica y menos exclusiva a los de orden político. "El artista, como los demás hombres, quiéralo o no, sépalo o no, está hecho de la madera de su tiempo (. . .). Por alguna ventana de su espíritu mira a su época y a su medio, y como todo arte es expresión, alguna parte del botín de esa mirada matiza su mensaje".[59]

58. Al respecto es justo aclarar que, si Uslar fue el redactor del Manifiesto Editorial de *Válvula*, en 1928, en él, pese a que Gabaldón Márquez le imprime una interpretación de carácter social a sus ideas, el énfasis mayor fue puesto en las precisiones relativas al valor del arte nuevo: "El arte nuevo —declarábase— no admite definiciones, porque su libertad las rechaza, porque nunca está estacionario como para tomarle el perfil. El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, literarios, psicológicos o musicales, es el de la sugerencia". (...)... "decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen duple o múltiple), en síntesis, que la obra de arte, el complejo estético, se produzca (con todas las enormes posibilidades anexas) más en el espíritu a quien se dirige que en la materia bruta y limitada del instrumento". (Cit. Gabaldón Márquez, *Memoria y cuento de la generación del 28*, p. 31).

59. Uslar Pietri. "El tiempo". En: *Las nubes*, O.S., pp. 1221-1225.

Aunque muy posterior, existe igualmente un texto de Carpentier en el libro *Tientos y diferencias*, donde al hablar de los necesarios contextos ideológicos afirma que:

"En muchos países las ideologías no progresaron eficazmente a causa de la mediocridad intelectual o de la incapacidad organizativa de quienes trataron de inculcarlas a las masas. Algunos novelistas, por lo mismo, tomando sus anhelos por realidades, se dieron a escribir relatos de huelgas que no tuvieron lugar, de rebeliones que no estallaron, de revoluciones imaginarias, con sus consabidos incendios apocalípticos de haciendas y latifundios. *Contenido social* atribuían ellos a esas novelas que también se jactaban de ejercer una función *de denuncia*. Pero la denuncia no se hace por mampuesto a través de personajes imaginarios. La denuncia no acepta la confusión de los géneros. Denunciar, movilizando para ello personajes de novela, es entablar nuevamente el diálogo medioeval de don Carnal y doña Cuaresma. Un buen trabajo de economista acerca de la tragedia del estaño en América, con cifras, con fotografías, es mucho más útil que una novela sobre el estaño; un ensayo documentado y severo acerca de ciertas explotaciones mineras en América es mucho más útil que una novela sobre lo mismo (. . .).[60]

Resulta obvio decir que los dos amigos, Uslar y Carpentier, distan abismos en cuanto a formas de ideología política se refiere. A Uslar se le imputa ser el más hábil y talentoso ideólogo de las oligarquías financieras venezolanas de nuestro tiempo. Carpentier es un hombre empeñado con todo y vida en un experimento revolucionario. Pero como artistas, el comportamiento de ambos obedece a una clara concepción delimitadora del arte y la política. Uslar es un brillante ensayista político y económico; entonces hay que acudir a esta forma de su obra para interrogarlo sobre su pensamiento político, para combatirlo o respaldarlo. No se hallará, en cambio, una sombra politizadora o catequística de nin-

60. Carpentier. *Tientos y diferencias*, p. 37.

gún signo en su literatura de creación más valedera. Tampoco en Alejo Carpentier por lo que toca a la obra narrativa que lleva publicada hasta ahora,[61] pero sí el libro de ensayos aparecido hace poco y citado antes.

A Uslar Pietri le bastó, como novelista radicado en París, incorporar la materia venezolana de un momento histórico —en *Las lanzas coloradas*— mas no necesariamente de la historia contemporánea a la aparición de la novela.[62] Buscó y logró expresar lo que Carpentier califica como "un contexto épico verdadero". Esto es, la Independencia venezolana en su período crucial. Tanto en la novela como en su primer libro de cuentos, reaccionó positivamente a su época, en la asimilación y aplicación más o menos atinada de las corrientes literarias del instante. En ninguno de los libros de cuentos ni en las primeras novelas se registraron temas circunscritos a la situación política venezolana de 1920 a 1930, cuando su generación se hallaba enfrascada en pugna letal contra la dictadura de Gómez, ni siquiera porque, en lo general, la literatura fue una de las tantas maneras de abatir al tirano cuasi-analfabeto.[63]

Tampoco se hipotecó en las efervescencias del *segundo momento surrealista*,[64] cuyas incidencias vivió de cerca

61. Entiendo que está próxima a salir impresa su primera novela sobre el tema de la revolución cubana. Conozco apenas un fragmento publicado en revista, de esta obra que se llamará *El año 59*. Sería interesante ver si en la novela ratifica su posición o la desecha.

62. (V. al respecto el ensayo "La sociedad venezolana en una novela de Uslar Pietri", inserto como apéndice del presente volumen).

63. También Uslar Pietri, como Carpentier, en los últimos años ha comenzado a incidir en los temas políticos dentro de una trilogía de novelas, de las cuales ha publicado dos: *Un retrato en la Geografía* y *Estación de máscaras*. El análisis de ellas escapa a los alcances de este trabajo.

64. Hablo de *segundo momento surrealista*, para seguir a Aldo Pellegrini cuando dice: "El primer período

en París, cuando los partidarios del movimiento se emplearon a fondo —salvo deserciones notables— en las convulsiones trotskistas de la revolución permanente; adoptó, de las teorías de Breton, lo que consideró útil y válido para aplicarlo como método práctico a una creación literaria que, después de su vida en Europa, volvió a mirar los motivos de la tierra original.

Cito, por corresponder justamente a la época que ocupa la vida de París, un nuevo párrafo de su ensayo sobre "El tiempo", que sirve para clarificar aún más lo que se viene sosteniendo: el deslinde ideológico y artístico que Uslar Pietri ha impuesto a su obra narrativa y ensayística, respectivamente:

"Casi lo más revelador del espíritu de la primera postguerra, lo encontramos hoy en lo que entonces parecía lo más abstracto del arte (. . .). Y es que aún los inconformistas, los disidentes, los que parecen estar desdeñosamente de espaldas a su tiempo, pertenecen fundamentalmente a él. Lo más característico de algunas épocas es precisamente ese florecer de la disidencia o la evasión (. . .). El problema práctico que está inscrito en este asendereado debate no puede referirse sino a una concepción estrecha de la situación del artista con respecto a su época. Lo que se afirma y se niega con igual enconada pasión, no es que el artista pueda llegar a pertenecer a su época, sino que deba o no tomar partido abiertamente ante las más sonadas cuestiones sociales o políticas que conmueven la vida de sus contem-

puede considerarse, por un lado, como de predominante investigación experimental al servicio del conocimiento espiritual del hombre, y por otro, de polémica y acción pública violenta y agresiva contra el mundo convencional. (. . .) El segundo período se caracteriza por la convicción de los surrealistas que no hay posibilidad de liberación espiritual del hombre sin una previa liberación material. Los surrealistas deciden entonces participar en la lucha política". (Nacimiento y evolución del movimiento surrealista").

poráneos, o que sacuden la muchedumbre que está en la plaza, debajo de su ventana."[65]

Consagrado novelista de *Las lanzas coloradas*,[66] Arturo Uslar Pietri regresa a Venezuela en febrero de 1934. El encuentro con viejos compañeros que aún prevalecían en sus posiciones de vanguardia intelectual, lo llevó a fundar una nueva revista: *El Ingenioso Hidalgo*. Lo acompañaron Pedro Sotillo, Julián Padrón, el fotógrafo Alfredo Boulton y otros. La revista comenzó a circular en marzo de 1935. Sólo aparecieron tres números. Los nombres con quienes formó núcleo en esta

65. "El Tiempo". O.S., pp. 1221-1225.—Es curioso observar cómo después de la desestalinización, el pensamiento de Garaudy coincide parcialmente con tales planteamientos, al afirmar, a propósito de Kafka, que:
"La función del artista no es la del filósofo o del historiador: no tiene la exigencia, por ejemplo, de reflejar la totalidad de lo real.
....
Una obra puede ser un testimonio parcial, muy subjetivo a veces, sobre la relación del hombre con el mundo en una época dada, y tal testimonio puede ser auténtico y grande.
Un escritor, por ejemplo, puede sentir y expresar intensamente tal o cual aspecto de la alienación, no comprender las causas ni las perspectivas de su avance, quedar cautivo en su contexto y no por eso dejar de ser un gran escritor.
....
Es deseable que la conciencia filosófica y política de un escritor o de un artista esté al nivel de su talento. Pero si nos atenemos solamente a este criterio no juzgaremos en un poeta su poesía sino al historiador, al político o al filósofo que hay en él". (Garaudy, *Hacia un realismo sin fronteras*. Bs. Aires, Lautaro, 1964, pp. 168-169).

66. A raíz de la primera edición, la novela fue recomendada entre los mejores libros del mes en Madrid, por un jurado que integraban Azorín, Pérez de Ayala, José María Salaverría, Enrique Diez-Canedo, Pedro Sainz Rodríguez y Ricardo Baeza. Algunos de ellos fueron los mismos que suscribieron el veredicto consagrador de *Doña Bárbara*. Con tal motivo, Uslar viajó a Madrid. Conoció a Valle Inclán, Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Jorge Zalamea y otros.

segunda empresa periodística, mantenían cierto apego al costumbrismo tradicional, pero expuesto con renovadoras expresiones. En campo antagónico se fundó otra revista, vocero del realismo social-revolucionario, dirigida por Inocente Palacios: *La Gaceta de América*.[67]

El clima de rebelión juvenil contra Gómez, había cobrado fuerzas año con año. El dictador murió en 1935. La Federación de Estudiantes Venezolanos, bajo el régimen tradicional de López Contreras, había adquirido poder suficiente para influir en las orientaciones de la nueva era política. Poco tardó en dividirse para dar paso fraccional al grupo de la Unión Nacional de Estudiantes (Católicos), germen del socialcristianismo venezolano.

Uslar Pietri, en Europa no sólo había frecuentado las tertulias surrealistas. Se interesó disciplinadamente por la Economía Política. El ensayista preocupado por los problemas de la inmigración y otros asuntos de vigencia en el país, aparece.

En 1936 publica su segundo volumen de cuentos: *Red*. El surrealismo presunto, ha decantado. Queda en manos del narrador lo esencial. Una prosa más rica y madura, despojada de audacias metafóricas —de cuyo uso y abuso había hecho ostentación en *Barrabás y otros relatos*— aborda temas nacionales, pero con una expresión que antes se desconocía en cuanto a fuerza y dinamismo. La segunda obra del cuentista gana para su autor un sitio de magisterio en la narrativa.

Los años de 1934 a 1938 transcurren entre la cátedra de Economía Política —que funda en la Escuela de Derecho de la Universidad Central— y la actividad literaria. El prestigio cunde por todo el país. Ese prestigio lo empujó a compromisos políticos, ahora sí, ineludibles. En 1938 se convierte en el Ministro más joven del Gabinete de Isaías Medina Angarita, dentro del cual desempeñó cargos. El hombre político que se había mantenido al margen de los llamados, surge con energía y

67. Sobre las incidencias polémicas de ambas revistas, v. nota 28 de este trabajo.

talento insospechados en esa rama. Pero por muchos años se eclipsó el escritor, para reaparecer, derrocado el Gobierno de Medina Angarita, en el exilio, donde escribe su tercer volumen de relatos —*Treinta hombres y sus sombras*— y su segunda novela: *El camino de El Dorado*.

La actuación posterior de Uslar Pietri, desde 1958 en adelante es demasiado conocida y, tal vez, controvertida. Creo demasiado cercana esta actuación para entrar a juzgarla, aparte de que no es ese el propósito del capítulo.

V. LOS PRIMEROS CUENTOS

Bajo una presión colateral de Realismo y Modernismo, inicia Arturo Uslar Pietri su primera obra de cuentista: *Barrabás y otros relatos.*

La integraron 16 cuentos. Cinco de ellos, por lo menos, habían sido publicados anteriormente en revistas.[68] El carácter innovador del volumen no bastó para dar homogeneidad a los contenidos. En muchos relatos existen concesiones de lenguaje, de temas y estructuras a las corrientes literarias venezolanas pre-establecidas y con vigencia aún; pese a que el autor, tiempo después, al escribir la *Presentación* de sus *Obras Selectas* declarase, respecto a su primer libro, la voluntad de no permitir que su obra se pareciese a ninguno de los cuentos que hasta esa época habían sido escritos en el país.[69]

Si el volumen distaba de presentar homogeneidad como prosa vanguardista y como reacción contra el costumbrismo y el modernismo, los temas, lógicamente, no fueron todos nuevos. Sí se nota una conciencia persistente de hurgar en motivos y asuntos extraños a la índole localista de la narración anterior, o bien de renovar los modos de tratamiento en los temas nacionales, pero, con todo, se filtraron en el criterio selectivo, piezas que obedecen a una intención modernista o a una supervivencia criollista.

Tal fue el caso —en lo modernista— de "Zumurrud", "Apólogo del buen vino" y "El gato con botas". Y de

68. "Había publicado «El gato con botas» y «Zumurrud» en *Elite*. «La voz», en *Fantoches*; «Miralejos», en *El Universal*". (Cuestionario). También "La caja", que apareció en *La Universidad*, revista de la FEV, Nº 2, Sept. 1927.

69. V. nota 19 del Cap. III en este mismo trabajo.

"El ensalmo", "La Burbuja", "La tarde en el campo", "La voz", "No sé", "El idiota" y "Miralejos", en lo que respecta a realismo o, más exactamente, al criollismo.

1. *Supervivencias modernistas*

En descargo del autor es necesario decir que las corrientes europeas de vanguardia arremetieron principalmente contra las concepciones de la lírica modernista o postmodernista, en cambio no se preocuparon mucho por los aspectos concernientes a la prosa de ficción.[70] En cierto sentido, los esfuerzos de Uslar Pietri fueron más meritorios cuanto que eran pocos los antecedentes de lengua hispana a los cuales pudo acudir para tomarlos como puntos de referencia.

Nada fácil era la renovación, si se considera que estábamos muy acostumbrados a seguir imitando literalmente las formas de escrituras europea y, especialmente hispánica, en lo relativo a novela y cuento. Quienes habían adelantado innovaciones valederas en España eran escritores ligados al Modernismo —primero— y a la Generación del 98 —posteriormente—, como Valle Inclán, Baroja y, de modo distinguido, en el cuento, Gabriel Miró. Estos autores se hicieron presentes como maestros en la juventud literaria de Uslar Pietri.

Es necesario, todavía, hacer una nueva aclaración: se trata de que, dentro del modernismo venezolano, los temas literarios comenzaron a preocupar como afán de universalidad, especialmente a Pedro Emilio Coll y a Manuel Díaz Rodríguez.

70. Anderson Imbert sostiene que "El tono dominante fue el lírico, no el narrativo; por eso sus figuras más importantes (en la vanguardia) no se encontrarán en este panorama del cuento, sino en una historia de la poesía. Pero hubo también narradores. Algunos poetas escribieron cuentos. Más normal era que los narradores natos escribieran en tensión lírica. (...) Y aun los narradores más inclinados a la realidad (...) hacían reventar en sus cuentos metáforas fabricadas en el taller de pirotecnia de las flamantes literaturas europeas de vanguardia". (*El cuento español*, pp. 21-22). (V. Bibliografía).

A Díaz Rodríguez se le imputó defectuoso el apego a relatar asuntos europeos y orientales, o el tomar como punto de referencia cultural —añorada por sus personajes de novela— la circunstancia francesa. En *Cuentos de color* transó parcialmente con la crítica que le exigió merodear por la geografía venezolana. Pero aún así, la búsqueda siguió centrada en despojar a los personajes de cuanto los circunscribiera al villorrio nativo; su voluntad fue universalizar el nacionalismo que le exigieron. Por lo demás, el cosmopolitismo fue uno de los rasgos anotados por la crítica como definidor del Modernismo.[71]

Pedro Emilio Coll, por su parte, retuvo para sí también la voluntad de universalizar los pocos temas criollos que abordó en sus cuentos, mediante el despojo de toda anécdota local. De modo especial trató de aproximarse a las literaturas de avanzada al acometer materiales literarios, muchas veces tomados de otros autores, para recrearlos sin reparar en la obediencia o desobediencia a un nacionalismo impuesto.

Estos dos autores pueden considerarse antecedentes venezolanos válidos para la transformación que se proponía intentar Uslar en su obra.

El cuento más connotadamente modernista es "Zumurrud" conseja o leyenda de origen árabe, cuyo lenguaje obedece a la expresión dariana, especialmente en el ad-

71. Cuando se habla aquí de ***cosmopolitismo*** y de ***universalismo***, es para seguir los conceptos que de ambos términos expone Guillermo de Torre, por estimarlos ajustados a la formación incipiente de Uslar Pietri. "Mientras lo cosmopolita es solamente general, lo universal es general y local; y esta característica es lo que hace (...) que una obra literaria (...) de valor universal, pueda ser gustada con plenitud de entusiasmo tanto en su medio nativo, por virtud de las cualidades locales que posee, como por un medio exótico, merced al valor de amplia universalidad que irradia". (***Literaturas europeas de vanguardia***, pp. 369-370).

jetivo.[72] La trama es simple en apariencia: cierto pescador levanta un ánfora en sus redes, con ella piensa resolver su indigencia y empezar una era de riqueza donde pueda construir "alcázares dorados". Recuerda que a otro compañero de oficio le sucedió algo parecido; pero al abrir un ánfora saltó un efrit que le cortó la vida. Lanza el objeto al mar.

En su simplicidad argumental Uslar entrevera dos tramas parecidas, paralelas, como son las anécdotas de ambos pescadores; hay hasta la anticipación del final; y sin embargo, logra una síntesis poco dada entre modernistas, tan gustosos de explayarse en largas descripciones. Si al lenguaje metafórico se atiende, esa máxima búsqueda de los grupos de vanguardia está racionada y dirigida a alterar los lugares comunes de la metáfora modernista.[73]

Menos cargado de elementos residuales de otras corrientes y con mayor audacia descriptiva, se muestra el "Apólogo del buen vino", recreación, como el anterior, de un tema literario; esta vez, medieval. Pero aquí ya hay

72. "Sobre Eddin había pasado el frescor de la aurora, cuando el mar era pálido como una lejanía de floresta; había caído el bochorno del mediodía tornando el agua de una coloración zafiro denso, y, por último, le había sobrevenido el crepúsculo, cuando el océano era todo glauco con toques de cobre" (O.S., p. 455). "Dentro estaba el tesoro de los sultanes perdidos en lo lejano del momento y de la edad; las grandes perlas, grandes como ojos de bueyes o como lunas recién nacidas; las enormes esmeraldas verdes de aguas quietas como lagos muertos; los rubíes desmesurados que arden en reflejos escarlata como una hoguera en la noche; y las turquesas de un azul ingenuo como los pedazos de cielo que se ven a través de las curvas ventoleras de las mezquitas". (O.S., p. 455).

73. "...mas lo tomaba la sorpresa, como un vapor de embriaguez" (O.S., p. 454). "...soltó la fantasía como un potro de bríos incontenibles, y la fantasía galopaba por esa ilimitada llanura de las maquinaciones" (p. 455). "El miedo le tomó como un oleaje frío de la sangre" (p. 456). "El mar se prolongaba en su canción ahogada" (p. 456). "La luna mediaba el camino del cielo y estaba toda la playa blanca como si hubiese llovido cal" (p. 456).

planteado un conflicto de mayor fuerza; la antítesis de dos personajes mostrada a través del comportamiento y del diálogo frente a una copa de vino. Uno, el juglar, idealista; otro, el bárbaro, sanchopancesco. Lo modernista ha quedado reducido a mero detalle central: la copa de vino rojo.[74] La descripción externa de los personajes está lograda a base de frases instantáneas y contrastantes.[75] Hay moraleja; se trata un poco de ironizar los procedimientos del modernismo; y, como en "Zumurrud", pero más a lo hondo, está marcada la originalidad metafórica.[76]

"El gato con botas" conduce un paso más allá de las realidades distorsionadas por el lenguaje de pedrerías. Es un intento de penetrar, freudianamente, en el trasmundo infantil de una psicología —la del titiritero— para explicar su frustración. Como tema en la literatura venezolana ya había sido tratado el ambiente de

74. "En el centro de la mesa, dentro de una copa como dentro de una flor, hay un poco de vino, muy poco, podría ser el zumo de un solo racimo pequeñito. Es de un rojo regio como una gota de la maceración del crepúsculo; en su color hay de labio húmedo y herida fresca". (O.S., pp. 416-417).

75. "El uno gordo, mofletudo, graso, con la panza prominente y el humor saltarín. El otro largo, apretado, flaco, con los huesos abultándole la piel delgada". (O.S., p. 416).
El gordo se masca el pellejo de las uñas con un gesto primate, felino y respira reciamente.
El otro fuma, y se le van los ojos en el vuelo impreciso de la nube azulosa". (O.S., p. 416).
(El juglar, ante la copa) "Rica cosa de oler" (p. 417).
"Rica cosa para atragantarse con ella—, ha eructado el otro". (O.S., p. 417).

76. "Todo está en las uñas largas de la posibilidad" (O.S., p .516). "Se ha quedado así largo rato, ese largo rato que ahita los abismos" (O.S., p. 417). "...la añeja gloria de la remembranza" (O.S., p. 417). "...inmóvil en el gesto como atrapado por la actitud de un rito" (O.S., p. 417). "Y ahora, no os acordéis más de esto, que fue mal que hizo enfermar a muchos; arrojadlo en la trastienda del recuerdo y echad mucha cosa banal encima" (O.S., p. 417).

los marionetistas por Julio Garmendia, en un cuento que dio título a su primer libro: *La tienda de muñecos*, publicado en 1927. La diferencia es de perspectiva; además, de tono. El cuento de Garmendia es irónico, humorístico. El de Uslar, de tono amargo. Plantea la situación interior de una vida hecha al fracaso. En el estilo, Garmendia es narrador directo, poco inclinado a metaforizar. Uslar tiene la fiebre metaforizante de la vanguardia.[77] Técnicamente, la novedad reside en que se utiliza con acierto, aunque tímido todavía, la superposición de planos narrativos temporales; uno realista, el director de escena que se empeña en sacar de su abstracción a Maese Lattone; otro imaginativo, de retrospección: Maese Lattone sumergido en la nostalgia de su infancia italiana y en el desarrollo de la vida anterior. Las marionetas son apenas pretexto final del cuento; en Garmendia, personajes. El lenguaje está aún impregnado de lugares comunes, junto a los cuales aflora nueva y a veces sentenciosa como greguería, pero para imprimir el tono de lirismo melancólico, acorde con el ritmo del relato; la adjetivación, además, presenta el aire brusco de cierta vanguardia: "insistencia idiota", o frases que enlazan ideas con aire sorpresivo.[78]

En síntesis, las materias aluvionales del Modernismo han decantado ya en la obra de Uslar. Los temas dilectos de los cuentistas inmersos en la escuela, aparte del erotismo infaltable se inclinaban hacia lo trágico, lo bucólico y hasta lo naturalista: Díaz Rodríguez, Urbaneja Achelpohl, Blanco Fombona. El toque irónico se

77. "Así, se aferraba a la vida como una ventosa" (p. 475). "...la realidad de aristas duras que nos da la primera lección de dolor y de inercia, como la piedra en el río, que siente que el agua está con ella y que se va y la deja" (p. 476)". ...los caminos de la tierra le echaron su polvo impalpable sobre el corazón" (p. 476).

78. "...vino pobre con ideas excelentes" (p. 475). "...la resignación es la recompensa de los ineptos" (p. 476). "Así se metió entre sus marionetas, sin ansiedades, sin decepciones, como si sólo fuese una más grande, con más puñados de serrín en el corpachón fofo". (O.S., p. 476).

lo reservó Pedro Emilio Coll. Esos temas primeros fueron eludidos con habilidad por Uslar Pietri. De manera que hasta los cuentos del estilo, mostraron también renovación. No hay duda en cuanto a recursos expresivos, donde la prosa cancionera se puso a un lado, donde el tono aprendió a mantener una tensión activa a lo largo de todos los cuentos.

2. *Hacia un nuevo realismo*

Siete de los dieciséis cuentos integrantes del libro son temas costumbristas o realistas, incluido uno de asunto histórico y otro de visos naturalistas.

Cuando se ha venido hablando de *realismo*, el problema apareja concepción estética. Los llamados tradicionalmente escritores realistas, fueron —al menos en Venezuela— quienes tuvieron como meta la pintura objetiva —mimética— de la realidad geográfica; dieron del hombre solamente los datos externos: el color de la piel, o de cuanto cubrió la piel; el sombrero, las alpargatas, las formas de vida rurales, la vivienda, las comidas típicas, las faenas agrícolas o la brega con el ganado. Del paisaje importaron más los nombres de la flora y la fauna en extasiada enumeración de colorines, pero en cambio no penetraron más allá de la epidermis de sus personajes. La psicología pocas veces interesó para algo. Se preocuparon mucho por expresar "lo verdadero" y dejaron escapar la más terrible verdad: esa que surte de las intimidades consternadas, de las conciencias retorcidas, de las soledades subconscientes. Los argumentos y tramas de sus relatos, la mayoría de las veces, fueron pre-fabricados o fabricados en serie.

El concepto de realismo captado y aplicado por Uslar Pietri —y antes de él por José Pocaterra— fue el de que la realidad no era materia susceptible de ser vertida intacta en la obra literaria; no fue la mímesis de la realidad, sino la transmutación de la materia en arte, por obra de la subjetividad creadora, por la participación activa de la imaginación. Así, se abolía el viejo concepto de realismo al que se mantuvieron aferrados

los tradicionalistas de escuela en el país. Por lo demás, el vanguardismo y, en especial, el surrealismo, no negaban la realidad en sí. Incorporaban a ella, al menos en teoría, parte del mundo subconsciente, como especie de máquina capaz de reelaborar los datos de la conciencia. Ellos propugnaban la necesidad de abrir un proceso al realismo, en cuanto método, como actitud. "Nada es más superficial a los ojos de un A. Breton, que esta seudo observación que no hace sino rozar la superficie de lo real y cree hacer obra científica al establecer y describir relaciones de causa a efecto entre estados de ánimo y objetos cuyo misterio ni siquiera se sospecha. A decir verdad, los descriptores realistas carecieron de audacia y de confianza en sí mismos; no se atrevieron a estudiar la vida profunda del hombre moral, ni la realidad íntima del mundo exterior. La psicología de los novelistas realistas o naturalistas es como «una partida de ajedrez», conducida por la lógica partiendo de datos simples arbitrariamente escogidos en un campo muy estrecho de lo consciente o en las apariencias más banales y esquematizadas del mundo exterior. La lógica reina siempre en ese tipo de obras; los novelistas creen todavía que las leyes del alma son las del espíritu, o más bien, que el hombre moral no está constituido sino por los fenómenos que aparecen en la superficie de la conciencia. Ningún realista, ningún naturalista sospecha las riquezas inmensas que oculta el alma humana en profundidades donde ya no reina la claridad de la razón, donde el hilo de la lógica ya no guía los pasos del investigador." [79]

Sin embargo, es de notar que estas teorías se quedaron en el mero campo especulativo, por lo que toca a la narración de la época surrealista más efervescente. Sus adictos y profetas, a la hora de crear novela, inventaron procesos subconscientes o hicieron de ellos temas y asuntos, pero no tuvieron tampoco la audacia suficiente para desembarazarlos de las ataduras lógicas.

79. Philippe van Tieghen. *Pequeña historia de las grandes doctrinas literarias en Francia,* pp. 263-264. (V. Bibliografía).

Anderson Imbert complementa la idea surrealista de la realidad, a propósito del cuento español, tal vez con mayor justeza cuando los considera como inventores de realidad.[80] También éste fue, al menos, un propósito que no llegó a sus últimas consecuencias en el cuento o en la novela.

El realismo y el costumbrismo venezolano arrancaron de los propios tallos del romanticismo sentimental —el otro, el trascendente, el metafísico y críptico, de visos mágicos hurgados en la más recóndita tradición medioeval, apenas se conoció en este siglo a través de los surrealistas o de los otros propulsores de un nuevo arte—; erigieron un lenguaje —el criollismo— y un medio físico —el paisaje rural— como tópicos inalterables a cuyas expensas vivió el cuento por muchos años. Una postura crítico-satírica de la sociedad, aprovechada con éxito por escasos hombres, un tono de tragedia agreste en el cual desembocaban las pinturas estereotipadas de los peones de hacienda embarcados en interminables idilios con doncellas aptas al desmayo, todo aprendido en los centenares de *Marías* que deambularon impenitentes por América. La versión primera en Venezuela se llamó *Peonía,* mezcla de sátira política, discurso liberal, panfleto y caudal de muchas lágrimas. La obra fue dedicada al autor de la llorosa novela colombiana, por si hubiera lugar a dudas. Con *Peonía* se inició en Venezuela la literatura realista.

El realismo fabricó un venezolano para el consumo literario, de carácter jovial, aunque a veces triste; coplero y folklórico, supersticioso y fatalista, pintoresco en el lenguaje. O bien erigió símbolos redentores en lo moral, que no se compadecieron con las auténticas luchas de

80. "El expresionismo, el cubismo, el futurismo, fueron explosiones de nuevas ansias. Se sentían hartos de la imitación de la realidad, aun de las expresiones embellecedoras de la realidad. Querían, violentamente, dar salida a los impulsos de la vida, por incoherentes y oscuros que fueran. El escritor se sentía un productor de realidad, no un consumidor de ella". (*El cuento español,* p. 21).

un pueblo en busca de su destino histórico. Idealizaron así la realidad y terminaron tergiversándola, de tanto querer ceñirse a ella.

Uslar debió vivir, al iniciarse como cuentista, cierto dilema cuando pensó que utilizando los mismos recursos de medio físico similares, tratados de manera diferente, podía lograr una creación más avanzada. No erró del todo en esta idea cuando la puso en práctica. La tradición criollística gravitaba con fuerza en el país. La reforma debía dosificarse. Importaba salir, en primer término, de la frase hecha, del lugar común, de la orfebrería modernista. La primera reivindicación debía ser en el lenguaje. Sin embargo, primero optó por mezclar las formas expresivas; así no es raro hallar en sus cuentos, al lado de la metáfora "de nuevo tipo", expresiones manidas, pintoresquismos sintácticos e idiomáticos en general. El costumbrismo persiste, pero ruboroso y como avergonzado de sus trajes harapientos, de su carnaval folklórico, de su castellano adulterado y hasta corrompido con exageraciones dialogales. Esos sedimentos lo indujeron a escarmentar y a emprender la búsqueda del verdadero rostro —o el que a su juicio fuese verdadero— del venezolano, lleno de riquezas interiores dignas de ser contadas en una lengua menos local. El mismo personaje no tenía por qué seguir diciendo incorrecciones graciosas. La primera tarea fue, pues, educar al personaje. Enseñarlo a hablar de sus vivencias, de su mundo íntimo. Y la segunda misión, respecto al autor, adquirir una capacidad de renuncia a las descripciones exteriores; mirar por dentro a la gente, sin preocuparse por los jirones de que va vestida, menos aún de las montañas y llanuras por donde transita. Por último, exprimir al hombre su soledad recóndita.

El cuento menos válido, como renovación así planteada, por su apego exagerado a la crónica de costumbres, es "La burbuja". Creo que, con "Zumurrud", es de los relatos más viejos escritos por Uslar Pietri, e inexplicablemente incluido en el conjunto. Nada agrega ni en

lo temático, ni en los personajes, ni en la expresión. Ha incurrido en todos los vicios que restan fuerza y efectividad a un cuento: abuso de la anécdota, descripción de ambientes en lenguaje rebuscado, superficialidad en el enfoque de los tipos —vecinos de lo bufonesco en su peor acepción—, falta de impacto en la trama, abalorios de disquisiciones sobre la metafísica, la moral, la naturaleza, la voluntad, la fe, la duda, ensartados con el pretexto de un personaje seudo-profético.

Antagónicamente. "El ensalmo" y "La voz" son dos cuentos que se desarrollan en la Guayana Venezolana. En ambos, presente, el futuro escenario para la más lograda novela de Gallegos: *Canaima*. Y para una de las novelas de Alejo Carpentier, inscrita en lo que su autor ha llamado *lo real maravilloso*. Me refiero a *Los pasos perdidos*.

En los dos cuentos de Uslar se denuncia una clara novedad de enfoque, de perspectiva del narrador. Una búsqueda de lo enigmático o mágico, herencia que se puede considerar nacida de sus frecuentaciones teóricas del surrealismo. Y es que uno de los postulados del arte surrealista es la vuelta a lo primitivo, a veces hasta a la brujería revaluada, o a la obsesión de una locura momentánea. A estados anímicos desprendidos de situaciones enfermizas como el delirio. El surrealismo, por lo demás, no niega la realidad de manera absoluta, como se ha visto, sino que se propone una aproximación o un conocimiento de ella por el uso intermediario de la intuición poética. Estos cuentos tienen de realista la materia prima, pero hay cierto esoterismo y un modo de tratamiento que los aproxima a las presunciones teóricas del surrealismo.

Hay en estos dos cuentos algunas frases residuales del criollismo, expresiones pintorescas utilizadas con discreción; pero en ambos se entrega un planteamiento distinto de los personajes.

"El ensalmo" muestra al personaje Pedro López —digno antecesor de los bachilleres ciudadanos que aparecen en

Gallegos— quien se adentra en la Guayana a buscar oro. Contrae el paludismo. Delira con la fiebre. Juan Luis, indio yerbatero, entra a curarlo. El delirio desfigura hasta lo monstruoso el rostro del brujo. Dentro de un plano que media entre lo real y lo que forma el trasmundo del delirio, Juan Luis persigue a Pedro López. Este queda atrapado por un árbol que derriba el rayo. Cerca, Juan Luis conjura un jaguar acechante.

Se regresa a una confrontación de lo real y lo fantástico, pero nunca el autor se decide por uno u otro aspecto, como haría, por caso, un realista, para explicar la situación, aunque tampoco se atreve a romper con los mecanismos lógicos para presentar el delirio en una desfiguración integral de la realidad exterior al personaje enfermo. Pedro López se marcha de regreso, aterrado; cuando llegó era escéptico y se burlaba del mundo supersticioso y mágico de los indios.[81] El cuento remata volviendo al mismo aire de misterio que lo inicia.[82] La acción central se expone en forma omnisciente. Hay una alternancia técnica de perspectivas, procedimiento casí herético a los ojos de los realistas tradicionales.

La adjetivación crea la atmósfera indígena de simplicidad, acorde con el desarrollo de la acción, aunque de repente emerge el vanguardismo expresivo y entonces se habla, por ejemplo, de "juncos tísicos" o de una garza que es "un árbol de sal". Los regionalismos, si bien subsisten, están limitados a unos cuantos térmi-

81. "Pero Pedrito López era escéptico. Estaba eso de moda en Caracas cuando él salió". (O.S., p. 431).

82. "En las montañas azulosas la indiada sabe cosas hondas y terribles. Sabe que Paraima escupió la tempestad, y que el jaguar tiene los ojos malignos porque ha bebido los fuegos fatuos". (O.S., p. 430). "No es que yo ignore que Paraima escupe la tormenta y que en el salto del Venado duermen los muertos, pero estas cosas de la montaña asustan". (O.S., p. 433).

nos.[83] Apenas hay una frase criollista de diálogo.[84] Pe lo más importante es la técnica en la pintura del a biente, limitada a pocas líneas esenciales; lo mis cuando va a ser descrita la selva, que cuando alude los socavones mineros,[85] asunto que tantas páginas redención social habrían de ocupar en la *Canaima* Gallegos.

El segundo cuento —"La voz"— plantea el confli interior de carácter moral en un sacerdote homici Desde el comienzo, la primera expresión crea el i pacto del relato e introduce la técnica de la fr plana.[86] Los planos narrativos se invierten. Comienza relato con el diálogo entre Fray Dagoberto y el nar dor en primera persona; en seguida pasa la acción otro tiempo: la llegada del narrador a la sede de

83. Los regionalismos que se encuentran son "chinc rro". (O.S., p .430); "cola de gallo" (machete) (O p. 431), "cuaima" (O.S., p. 431); "moriche" (O p. 431). Todos los subraya el autor en bastardilla.

84. "—Aquí, esperando *pa* cuidar al *doctorcito*". (O p. 430).

85. Todo el ambiente está reducido a los siguientes mentos:
   a) El pueblo: "Güira era apenas un pueblo de c tro ranchos, amparado por el aletazo de los gr des árboles, a media cuadra de la boca del fi y a veinte jornadas de la población más próxim (O.S., p. 430).
   b) La mina: "El primer día que bajó a la mina s ahogándose: ¡Uf! ¡Qué calor! ¡Esto es para rros! Pero adentro estaba la veta amarilla sonreía con una risa asiática en la cueva neg (O.S., p. 430).
   c) La selva: (descrita en el delirio): "Estaba t muy oscuro y no veía. Apenas si sentía un jido violento de hojas que iba por delante de Hizo fuego. La detonación foeteó el aire. Ar fosforeció el cielo instantáneo. Vio claro. Dela iba Juan Luis, desenfrenado, entre los tro grises". (O.S., p. 432).

86. "Sin embargo, yo he matado un hombre" (O.S. 449). Esta frase identifica a Fray Dagoberto c personaje, pero sólo se revela quién la ha pronun do hasta avanzada la acción secundaria.

misioneros, la presentación física del medio conventual y de los personajes. Hay interpolación de dos tramas paralelas. Una, la llegada del forastero a la misión; otra, el relato de Fray Dagoberto, que cobra luego importancia de primer plano; ambas referidas en primera persona, pero con cambio de perspectiva. La segunda lleva al clímax de la acción, donde se justifica literariamente la muerte del indio José —ultimado de un disparo por Fray Dagoberto—, quien enloquece mordido de serpiente y hace enloquecer con su grito persistente —la voz— al sacerdote; éste, casi en un acto fallido, aprieta el gatillo del arma.

La perspectiva del narrador cambia del plano evocativo directo, de primera persona, al de presente (narrador). No obstante, la fuerza narrativa reposa en las dos frases planas.[87] El lenguaje es realista. La intención, de vanguardia en cuanto sondeo de un conflicto psicológico y moral que se resuelve en la enajenación momentánea del personaje. Dentro del lenguaje realista, como en otros cuentos, ingresa la expresión reformadora de la metáfora y los adjetivos con carácter figurado.[88]

El ambiente sigue limitado a mínimos detalles esenciales. Cambia de espacios interiores (convento, oratorio) a plena selva, conforme van desarrollándose las dos tramas.

Dentro de esa misma tendencia mixta de realismo y presunto surrealismo, puede ubicarse el cuento "No sé", de tema aparentemente histórico, por cuanto se desarrolla en época de guerra y ésta puede localizarse en tiempos de la Independencia, por un dato: la presencia

87. Junto a la frase "Yo he matado un hombre" (Fray Dagoberto), aparece *la voz* del indio José que dice reiteradamente: "Máteme mi amito". (O.S., pp. 452-453).

88. "...la luz de la bujía prendía arabescos polícromos". (O.S., p. 449). "...no pude menos que arrojar las barajas sobre la mesa y soltar el trapo de la risa estrepitosamente". (O.S., p. 449). "Fray Dagoberto se agazapaba en su silencio como un felino". (O.S., p. 450).

de un personaje al que se le ha mutilado la lengua, práctica bárbara que solamente fue realizada por José Tomás Boves, general monárquico de 1814.

Aquí vuelve a tomarse el barro criollo para ser transformado con lo que el mismo Uslar, en el cuento, llama "La humedad de lo desconocido". La anécdota se limita a esto: un cuerpo de ejército espera instrucciones en cierto pueblo deshabitado (Pintar pueblos desiertos es casi constante en Uslar Pietri). El tiempo es de desbandada por las ofensivas del adversario —no se califica a ninguno de los bandos, ni como monárquico, ni como republicano— viene a justificar el estado unánime del miedo que presiona el comportamiento de los soldados. El sonido de la campana de la iglesia a media noche, induce al jefe de la partida a que destaque una pequeña comisión de soldados para indagar este hecho, lo cual desata el suspenso del relato. Se descubre un hombre de lengua mutilada; lo interrogan para averiguar si él había tocado la campana, una campana también mutilada de badajo; el hombre se lanza de cabeza contra el bronce, que no suena, sino tiempo después y en forma atronante.[89] Es lo enigmático, los hechos de un azar que ha sido anticipado en una frase como sin

89. "Al sentirse libre se restregó las manos con pereza, se acercó al bronce, lo miró con fijeza como si a través de él escrutase una lejanía, se retiró al otro extremo y con una velocidad loca e inesperada se disparó de cabeza contra la campana.
Cuando intentamos detenerlo ya era tarde. Había caído al suelo inerte, el borde metálico le hundió el cráneo.
La campana guardaba un rezongo ancho.
....
Iban los enviados a media escalera... Hasta este pinto podría jurar que todo pasó como lo digo. Cuando comenzó a trepidar toda la iglesia repentinamente llena de la furia de una campana que batía.
Era un ruido atronador. Asaeteaba el aire en todas direcciones para surgir reproducido en mil nuevas estridencias.
(...) La noche como un pozo y detrás de nosotros, azotándonos, aquel alarido infinito de bronce". (O.S., pp. 462-463).

intención: "en la sala de máquinas la lengüeta metálica desatando su habla monótona".[90] Se califica el mensaje como voz vacilante. Así hay un ciclo de símbolos directos que conduce al enigma: voz tartamudeante de la lengüeta telegráfica —hombre sin lengua— campana sin badajo.

La perspectiva, en primera persona de singular al comienzo, se pluraliza cuando aparece el factor miedo colectivo en un alarde de originalidad técnica. El lenguaje es directo, realista a veces, pero entremezclado con las metáforas de estilo vanguardista.

"Miralejos" vuelve a plantear el antagonismo de dos personajes, esta vez dos hermanos, como en el "Apólogo del buen vino".

El tema del alcoholismo y la fruición vital se tipifican en uno de ellos, quien muere a la puerta de una taberna, víctima de una epidemia; pero el elemento psicológico tratado a modo de justificación, parte de la infancia de ambos hermanos; la evolución antagónica de uno, bohemio y andariego, y de otro, sedentario y laborioso, va unida a los planos temporales que giran alrededor de la madre, primero viva y con trato desigual para ambos hermanos niños, luego muerta, como separación de los planos.[91]

El uso de la frase plana, del cuento "La voz", reaparece aquí para caracterizar a otro personaje: Gabriel, el hermano alcohólico: "Miralejos y muchas toneladas de sol en el aire".

Es, pues, un cuento realista de tema rural, donde se rompe y hasta se ridiculiza el viejo truco del idilio entre campesinos, para dar paso, no a una concepción

90. O.S., p. 458.
91. La primera secuencia refiere: "Todo fue sencillo. Mucho tiempo antes. Todavía estaba encima, aunque anciana, la madre, rugosa, dura, varonil". (O.S., p. 478). Luego, en la transformación de los hermanos, se apunta: "Eso fue cuando la madre estaba encima. La tierra es el nivel de las gentes. Ahora estaba debajo". (O.S., p. 480).

eglógica, sino violenta, de un personaje típico; más cierto, más real, si se quiere, que los personajes ficticiamente veraces de los narradores realistas. Pero el juego del tiempo, los planos, el sondeo de la psicología infantil y hasta cierto complejo de Edipo en uno de los hermanos, como justificación de su conducta de adulto, lo convierten en un cuento de vanguardia, igual a los restantes.

Entre las lecturas de juventud, Uslar señaló a Horacio Quiroga. Hay una pieza de carácter naturalista que delata influencias del maestro uruguayo; "El idiota". Los procedimientos de "La gallina degollada" se notan sin esfuerzo.

El cuento de Uslar Pietri es de corte regionalista, criollista, sobregirado de frases locales. La historia donde aparece el hijo anormal de un hacendado, quien viola a la amante del caporal —llamado con eufemismo el contador— de la hacienda y éste lo ultima a cuchilladas, como hacía con los cerdos salvajes y las dantas en las partidas de caza.[92] Los niños de "La gallina degollada" matan al hermano, como la cocinera había hecho con el ave. Pero aquí hay anticipación, cuando se describe al idiota.[93]

92. "Cuando Mijaure no estaba con su querida, una moza blanca y rolliza de carnes que compartía su rancho; cuando no se iba al monte con una desmesurada cuchilla de caza a velar váquiros y dantas a los que daba muerte de una sola, honda y precisa cuchillada en el pecho salvaje (...)" (O.S., p. 468). "—Pues, Don Raimundo, por allí, por cerca del rancho de Mijaure, entre un tablón encontramos a un difunto... ya jediendo y comío de zamuros... Puel diente orificao y las alpargatas se púo sabel que era don Fermín... que Dios tenga en su gloria. Figúrese, jefe, que tenía to el tripero ajuera... Paese que lo mataron de una puñalá por la barriga... Una puñalá igualita a las que daba Mijaure a las dantas". (O.S., p. 474).
93. "Del fondo del pecho subía un ronquido sordo como el que producen los verracos en los chiqueros y del belfo prognático le pendulaba un pingajo de baba espesa". (O.S., p. 466).

Cuento en el que se busca una razón hereditaria a la idiotez del hijo, en la virtud beata de la madre, adicta a confesarse con un sacerdote epiléptico —o enfermo sexual—. Pero donde se penetra en el conflicto psicológico de la paternidad, cuando el hacendado odia a su hijo idiota mientras está vivo[94] y sospecha un posible adulterio de su mujer —ya muerta— con el cura epiléptico, duda persistente hasta el final. Pero cuando el idiota es asesinado y le refiere el peón la manera espantosa como el cadáver ha sido mutilado por las aves de rapiña, entonces emerge el dolor del padre, en un tono melodramático con que retrocede el cuento a los peores tiempos del costumbrismo.[95]

Dejé para comentario final de esta parte, "La tarde en el campo". Su título confunde, porque hace pensar en una historia común de tipo rural. Sin embargo, considero que es, junto con "La voz", "El ensalmo" y "No sé", de los cuentos regionalistas mejor logrados en el libro.

La pintura del ambiente ha introducido una nueva manera de pincelar; la geografía engloba al protagonista como una "prominencia más".[96] Es el cuento donde proliferan el juego del tiempo, los planos narrativos y también donde se presenta mejor la profundización en la psicología infantil como clave de la progresiva insensibilidad en el sentimiento final que vuelve coriáceo al personaje. Por este rasgo se emparenta con "Miralejos".

El pueblo rural es una abstracción. Podría ser cualquiera de los millares de pueblos de algún país hispanoamericano. No hay una sola nota costumbrista en el lenguaje, que podría circunscribirlo. Recuerda un poco el "pueblo de mujeres enlutadas" que sirve de fondo escenográfico a la mejor novela de Agustín Yáñez: *Al filo del agua.*

No es incidental sino coincidencial que mencione esta novela. Porque el cuento se refiere, justamente, a un personaje que, como Gabriel Martínez, ha hecho de las campanas de una iglesia, el motivo céntrico de su vida; del tiempo, la categoría intuitiva de su propia conducta;[97] y en el autor, el pretexto para pintar un mundo

94. "De ella quedaba un hijo, no un hijo sino una cosa, aquel engendro de figura humana, que cuando lo llamaba papá, sentía como que le abofetearan. Cuando lo tomaba la ira se enceguecía y llegaba a renegar de su paternidad.
Lo odiaba sin saber por qué, como llevado de un vago instinto, le cubría de improperios por cualquier futileza" (...) (O.S., p. 468).

95. "El amo callaba, sentía como si en el corazón le brotase una amarga enredadera que, trepando, le volcase un rocío en los ojos. Quería llorar pero que no le viese nadie.
....
El peón salió.
Entonces lloró, lloró torrencialmente como lloran los vendavales y los hombres duros. De pronto se secaron sus lágrimas:
—¡Porque me duela... no. También se llora a una bestia fiel, cuando se ha encariñado uno de verla todos los días y se le malogra... También se llora a un perro... y no es hijo de uno...!
Después se postró de rodillas, desprendió de la gruesa cadena del reloj un guardapelo, lo envolvió en una compungida mirada y dijo:
—Por lo que te quise; por lo buena que parecías y que debías ser también por dentro; ¡mi santica! ¡mi muerta!, ¿verdad que era nuestro hijo: el mío y tuyo?" (O.S., p. 474).

96. "En aquellas tierras hondas y secas y quebradas debieron volcarse muchos cataclismos de lo antiguo. Todo eran quiebras y prominencias como trombas de barro, los árboles nacían torcidos buscando la ducha del sol, y los hombres eran temerosos y ágiles, como quien vive vestido de peligro.
Una prominecia más era la torre de la iglesia que se había desparramado en casas chatas, y otra, Miguel el campanero, abrupto y seco". (O.S., p. 443).

97. "No necesitaba reloj, se sabía las horas instintivamente, parecía olerlas en el ambiente". (O.S., p. 445). "Su sentido del tiempo era primitivo. Lo sentía subalterno. El lo daba sobre la torre como una voz". (O.S., p. 446). "El tiempo era para él como la casa para el albañil". (O.S., p. 446). "Porque además se sentía viejo, todo lo viejo que debe sentirse un hombre cuyo oficio es el tiempo". (O.S., p. 446).

interior hecho de complejidades universales en su validez. En el caso de Uslar, la complejidad individual del campanero.

Todo el cuento, cortado a tajos de temporalidad, no es sino la elipse moral y psicológica de Miguel. Los planos se invierten, igual que en "La voz". El relato comienza cuando Miguel es notorio en el pueblo por su sentido del tiempo expresado en las campanas. La puntualidad de la hora fue siempre rigurosa e inalterada.[98] Retrocede a la infancia, de un Miguel que ignoró quién era su verdadero padre, pero en cambio halló una noche a la madre sentada en las piernas del amante; este impacto emocional lo lleva lejos, a otro pueblo, de donde regresa campanero adulto para dejar de tocar, por primera vez, las seis de la tarde: el día justo en que la madre, anciana, muere. Y para marcharse después, con el atardecer, apedrear a un perro y saber que "duele más una pedrada que una madre".[99] No hay nada que desvíe la acción central. No hay distracciones. Sólo el tiempo gravitando como una tragedia en el personaje, normando la vida de cada habitante y sonando —menos una

98. "En muchas ocasiones se le ocurrió, sin pensarlo, que casi él lo había inventado.
Por ejemplo, al atrio se le acercó una vez un muchacho jubilado de la escuela y ansioso de que sonara la hora de regresar a su casa para desertar de la inquietud.
—¿Falta mucho para las cuatro, Miguel?
—Alguito.
—¿Cómo cuánto?
—Un porción...
No sabía precisar el tiempo en fracciones técnicas exactas.
—Oye. Mira. Tócalas ya. Qué importa.
Aquel mocoso tentaba su poder y su soberbia, como en las ingenuidades del evangelio.
....
Sólo en esos momentos tenía cierta conciencia de que, en veces, el tiempo podía hacerse independiente de él". (O.S., p. 446).

99. O.S., p. 448.

vez— en las campanas dotadas de cierta magia por la acción de Miguel, como aquellas campanas sinfónicas de Gabriel Martínez, el de Agustín Yáñez.

3. *Cosmopolitismo y surrealismo*

La tercera unidad de cuentos que compone *Barrabás y otros relatos* está integrada por uno de tema que puede llamarse cosmopolita y el resto de presunta temática surrealista.

En todos ellos se han introducido personajes y ambientes que en muy poco o en nada ligan las acciones y los tipos con el medio venezolano. Fueron toque de alerta para quienes llegaron después al cuento.

A propósito de "Barrabás", prefiero hablar de tema cosmopolita, puesto que algún teórico del surrealismo sostiene que los afiliados a la escuela de Breton mantuvieron una postura adversa a la materia religiosa, particularmente a la católica y expresamente a todo cuanto tuviera que ver con la Biblia,[100] pese a que uno de los "santos patronos del surrealismo" —según Josephson— fue el novelista a quien más se le ha encarado su cristianismo de fondo: Fedor Dostoievsky, cuyo busto, en una especie de *collage* elaborado por Max Ernst, figura al lado de otro de Chirico, mezclado en el conjunto de los integrantes de aquella secta literaria.[101]

100. Concretamente me refiero a Juan Larrea, quien sostiene que "...el contenido espiritual del surrealismo se caracteriza típicamente por su sentido anticristiano. De toda la experiencia del alma occidental, de toda esa inmensa nebulosa que gira en torno a la Biblia con sus grandes lumbreras judaica y cristiana y ésta con sus ramificaciones católica y protestante, nada para el surrealismo es digno de atención. Manifiesta así su espíritu absolutista de término negador —antitético— de dualidad, desde cuyo punto de mira es imposible divisar el trabajo significativo y progrediente de la historia". (*El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, p 22). (V. Bibliografía).

101. Cf. Mathew Josephson. *Mi vida entre los surrealistas*, Cap. XI, p. 213. (V. Bibliografía).

Ese cuento, donde se plantea "la posibilidad de un conflicto válido y profundo: el hombre oscuro que participa decisivamente y sin darse cuenta en el momento más importante de una nueva religión que va a nacer",[102] ya era de por sí un asunto donde se eludía la tendencia maniática a utilizar un lenguaje local, un vestuario uniforme, un ambiente que de tanto repetirse había llegado a ser lugar común. En cambio se imponía a la prosa un nuevo ritmo —ajeno al importado y difundido por los modernistas—: el del texto bíblico, mediante vocabulario universal, pero un ritmo utilizado al mínimo. La reducción del espacio a necesidad despojada de carácter ornamental y la perspectiva de un personaje tratado con ingenuidad oprimente, como protagonista involuntario de actos ligados al proceso histórico del cristianismo, sin caer en la farsa catequizante.

Inconsciencia de la libertad y del delito son los dos puntos sobre los que pasa pendulando la figura de Barrabás, como lo describe Uslar, en contraste con la mentalidad dañina del carcelero que le imputa maliciosamente, a falta de argumentos, "el delito de callar",[103] y con la plasticidad del personaje, tanto como la atmósfera que rodea a Barrabás, silueta vista desde varios ángulos, cada uno de los cuales forma un plano narrativo con distinta secuencia temporal; estas secuencias son la de Barrabás prisionero, la de su propio relato retrospectivo acerca de la muerte del hijo de Jahel, que le fuera achacada cuando lo detuvieron, y la de su libertad expuesta en diálogo con la mujer.

La carga metafórica llega ahora a romper con los símiles tradicionales; el verbo y el adjetivo recobran su valor, uno como exponente de situaciones, el otro como carga dinámica.

"Barrabás" es el primer cuento de Uslar Pietri donde el dramatismo está expuesto a base de sugestiones y no

102. O.S., Presentación, p. XIII.

103. O.S., p. 406.

de explicaciones; donde se han suprimido las cláusulas o frases transicionales para ir de uno a otro tiempo; donde los mecanismos interiores salen a la superficie de la acción para crear una perspectiva en la cual el autor no se hace sentir.

No hay tendencia a demostrar ninguna tesis, aunque el tema se prestaba y era un riesgo a correr; sino a insinuar una especie de corazonada literaria; Barrabás es la víctima y el liberado de un crimen histórico en cuyas incidencias no participó por sí mismo. Cristo es apenas una sombra mencionada como "el otro reo" [104] y Jehová es la pintura fiel de un monstruo creado para el castigo. Es novedosa la descripción de este último, en un lenguaje de vanguardia.[105]

Los personajes tácitos y las acciones directas referidas por algunos de ellos, proveen al cuento de una técnica distinta a la de narraciones anteriores, excepto "La voz", en el sentido de que, liberados los tipos de la perspectiva del autor usada como freno, se trata de captarlos en los momentos de mayor tensión vital, durante el corto episodio a que está circunscrito el cuento. Es Barrabás quien ve al carcelero, o quien mira venir sobre él un motín, o quien observa el asesinato a la sombra, del hijo de Jahel. El autor llega, incluso, a independizar

104. "Delante del Pretorio se había derramado el pueblo, y el pueblo me veía, y veía al Gobernador, oloroso de flores y al otro reo. El otro reo era un pobre hombre flaco, con aspecto humilde, y con unos grandes ojos que le cogían media cara". (O.S., p. 408).

....

Yo sentí emoción. Toda aquella gente me aclamaba y me conocía. Pero al volverme vi el rostro del otro prisionero que estaba humillado como si los gritos lo apedreasen y empecé a sentir lástima, porque pensé que en el martirio aquel hombre sufriría más que yo". (O.S., p. 408).

105. "...sabía que Jehová era terrible y poseía una muchedumbre de manos y en la punta de cada dedo un castigo". (O.S., p. 403).

la descripción física del personaje[106] respecto a la acción en sí.

Llega ahora el momento de plantear el problema de fondo, relativo a lo que significó el surrealismo para Arturo Uslar Pietri, como punto de partida para determinar hasta qué grado su voluntad renovadora responde a los postulados teóricos de Breton y sus seguidores.

Hay que comenzar por establecer una diferenciación entre el realismo y surrealismo y, además, ver hasta dónde son concepciones estéticas irreconciliables. Alberto Zum Felde sostiene que "Toda la diferencia entre realismo y suprarrealismo, en la narrativa, es semejante a la diferencia entre modalidades equivalentes en la plástica".[107] Y en cuanto a la separación de cómo ambos modos acometen la materia de arte, estima la posibilidad de una conciliación entre ellos:

"Lo uno no excluye lo otro; máxime cuando el suprarrealismo estético no implica exclusión de la realidad americana. Se trata de dos planos de conciencia, de dos procedimientos literarios, muy distintos, es cierto, pero que operando dentro de la misma realidad concreta, pueden reflejarla cada cual a su modo. La diferencia entre ambas estéticas no está en el material objetivo que emplean, sino en el modo de manejarlo. (...) Ese carácter de las imágenes objetivas podría acentuarse en mucho mayor grado, si el propósito del escritor fuera dar mayormente esa realidad y su sentido, darla expresamente, digámoslo así, en vez de referirse a ella sólo en función de la circunstancialidad del personaje. El solo hecho de ubicación dentro de una realidad determinada, es ya bastante para americanizar el módulo, aun cuando la clave no sea dar el orden objetivo de la vida nacional, sino el intuitivo de la subjetividad profunda".[108]

106. "Su linaje venía de Bethábara en el país de los Gadarenos. Tenía las barbas negras y pobladas como una lluvia, bajo unos ojos ingenuos de animal, y entre los nombres innumerables el suyo era Barrabás.
Conocía los libros sagrados, era caritativo y respetuoso, guardaba el sábado..." (O.S., p. 403).

107. Zum Felde. *Indice crítico de la literatura hispanoamericana.* Vol. II. *La Narrativa,* p. 16.

Ha habido cierta tendencia, no siempre bien intencionada, a confundir el surrealismo con uno solo de sus rasgos caracterizadores: la escritura automática. Esta no es sino una consecuencia puesta en práctica sustancialmente en la poesía, y mucho más tarde en la prosa narrativa, no precisamente, en el último caso, por los mismos preconizadores del método, sino por escritores que buscaron romper las categorías sintácticas de sus propios idiomas, como una manera de exteriorizar literariamente la anarquía de los fenómenos subconscientes.

Pero quienes se han quedado mirando si existe o no escritura automática en un autor, para determinar si hay o no surrealismo en su obra, olvidan que las teorías de Breton apuntaron una serie de posibilidades y de temas, vigentes ya en la literatura a partir de las más antiguas tradiciones de los pueblos primitivos en los que existió una literatura oral, pero cuya actualización y conciencia de ellos fue obra de la experimentación surrealista, que no pocas veces se remontó a esas fuentes primitivas.

El mal surrealista fue no haber llevado esos temas al terreno del proceso creador, con la misma audacia como los enunciaron en sus manifiestos.

Hay que precisar, además, cuál fue la actitud surrealista ante la realidad objetiva. Ya antes se hizo ver que la intención fue incorporar los fenómenos del subconsciente y la magia del pensamiento primitivo, como productos de ella. Distintos en su esencia, pero no por ello menos reales en su origen. Mas el surrealismo difería teóricamente, repito, del realismo, en pretender un "predominio absoluto de la fantasía, de las razones de la imaginación que la razón pura no conoce, capaces

108. Zum Felde, op. cit., p. 15.

de desplazar totalmente la vida real; una afirmación renovada del poderío transmutador del arte, modelando libérrimamente la arcilla de la realidad".[109]

Sin embargo, se requiere aclarar cuál es la relación que imponen los surrealistas a esa sobrerrealidad de que tanto se ha hablado y que no es, en última instancia, sino la integración en el mundo objetivo de factores y fenómenos que se habían considerado ajenos a la realidad misma, lo cual no significa desplazar totalmente la realidad, como pretendía Guillermo de Torre. Así se llega a conceptos que han ido y venido por labios de creadores y de críticos, desde que los enunció el surrealismo hasta nuestros días. Me refiero a las categorías, del mundo onírico y del mundo mágico. Van Tieghem ha reconstruido la idea en esta forma:

"Lo mágico es reintegrado a lo real. El sueño no es sino un aspecto de lo real. El poeta no tiene por qué huir en su sueño para escaparse de lo real ni inventar lo mágico para transportar al lector a un mundo nuevo. Son las cosas, vistas por el ojo independiente e ingenuo del poeta, las que son mágicas y ofrecen el aspecto del sueño." [110]

Precisamente, los surrealistas en la práctica hicieron todo lo contrario. Se evadieron, inventaron trasmundos que la mayoría de las veces no vivieron, o habiéndolos vivido los sometieron a moldes estereotipados de una lógica dudosa. Tal vez en la poesía las cosas fueron diferentes, pero en la narración no fueron capaces de ir más allá de la simple utilización con carácter de temas, en cuanto a esos fenómenos. Breton se limita a utilizar la locura y el sueño en sus dos obras narrativas —*Los vasos comunicantes* y *Nadja*—; obras mediocres, que revistieron estos factores subconscientes con andanadas de metáforas. En fin, nada o muy poco diferían de los procedimientos aplicados por los rea-

109. De Torre, op. cit., p. 228.
110. Van Tieghem, op. cit., p. 266. Cf. además: A. Breton. *Los manifiestos del surrealismo,* especialmente en pp. 22 y 55 del "Primer manifiesto".

listas psicológicos e incluso por las primeras formas del realismo europeo. La poesía, desde mucho antes, había entrado en contacto con las trastiendas del subconsciente y del sueño; la magia era materia de comercio permanente en las imaginaciones nigrománticas de la Edad Media. Incluso, esto último, fue materia de literatura mágica legítima, por ejemplo en Don Juan Manuel (siglos XIII y XIV). Recuérdese, por ejemplo, el cuento de "Illán el mágico", donde el Dean de Santiago es introducido a un sótano en la casa del nigromántico, sometido a traslaciones en el tiempo —futuro— y en el espacio, con el más puro sentido fantástico e intuitivo, para poner en evidencia la mezquindad del Dean y largarlo finalmente otra vez a la realidad brutal, sin haber sido convidado, siquiera, a cenar las perdices que Illán había ordenado aderezar para la ocasión. La alegoría, por lo demás, fue el primer antecedente que introdujo la imaginación transformadora, como instrumento capaz de hallar magia y misterio en los objetos circundantes. Alucinado o alienado, mucho del mundo cervantino en la segunda parte de su Quijote, responde a esa distorsión de la realidad. Pero los surrealistas redescubrieron las viejas concepciones, la brujería, la alquimia, la nigromancia, que desde entonces volvieron a inquietar inteligencias en un sacudimiento que toca nuestros días, por ejemplo en la reciente obra de Pawels, *El retorno de los brujos,* tan debatida, por lo demás.

Los surrealistas, preconizadores de una libertad integral del hombre, fueron incapaces, en la narrativa, de liberar a sus personajes de la lógica racional, pese a que hablaron abundantemente del ilogismo en la creación artística.

Los alcances de Breton llegan a una simple propuesta de teorías para que sean practicadas por quien guste de ellas. Inventaron sueños, deformaron hechos, imprimieron magia arbitraria a los objetos, crearon hechos fortuitos premeditados, todo sometido a un cálculo rígido. El surrealismo, como la mayoría de todos los

ismos que constituyeron la vanguardia del arte, lo que procuró en última instancia, fue:

"...dar salida a los impulsos de la vida, por incoherentes y oscuros que fueran. El escritor se sentía productor de realidad, no un consumidor de ella. El dadaísmo, primero, el superrealismo después, incorporaron a la literatura automatismo de la subconciencia, delirios anormales, orgías de fabricantes de metáforas, balbuceos infantiles y manifestaciones de los pueblos primitivos: lo folklórico, los ejemplos de distorsión y extravagancias formales de literaturas archicultas, como los del barroco; la destrucción de las formas consagradas, la subversión contra el mundo, la befa del hombre y de cuanto hacía, incluyendo la literatura misma. Fue un magnífico ejercicio de libertad irresponsable." [111]

Así enumera Anderson Imbert los principales temas del surrealismo. Tiene razón y acierta en cuanto enuncia toda una temática propuesta a la creación literaria por el movimiento. Pero es injusto e inexacto cuando afirma que hubo befa del hombre y de cuanto hacía, pues si algo preocupó a los surrealistas fue justamente la liberación integral del hombre, primero por medio de la poesía elevada a método de conocimiento ajustado a la realidad y por la ruptura de todo mecanismo racional —lo que no cumplieron—. Hubo burla de la mente institucionalizada en un racionalismo externo, en una moral de convención; y en este sentido tampoco puede hablarse de libertad irresponsable, puesto que los surrealistas cargaron sobre sí nada menos que la responsabilidad de la libertad integral; libertad de la mente, por el análisis —psicoanálisis— de los fenómenos deformadores de la conducta, que Freud había proclamado para escándalo de la gente "bien educada" de su tiempo. Responsabilidad de acometer —erróneamente, tal vez mas no por eso menos válido el gesto— la liberación social del hombre a través de movimientos suicidas como el trotskismo; responsabilidad de ser los

111. Anderson Imbert. *El cuento español,* p. 21.

primeros en enfrentarse seriamente con métodos de la psicología más avanzada del momento, a los procesos últimos del acto creador; al arte como creatura en gestación y no como producto terminado.

Lo que sí debe admitirse es que el surrealismo destacó proféticamente una serie de temas que la literatura realista tradicional había desechado, tanto como había hecho el modernismo. Temas trabajados incesantemente en la poesía, aunque no llegaron ni en ésta, ni en la novela, a dar una obra o conjunto de obras maestras capaces de inmortalizar la teoría. Con todo, hay que aceptar que fue el factor aglutinante de un cuerpo de motivos, de los cuales parten no pocas de las grandes conquistas actuales de la literatura y del arte.
En Venezuela, el primero que introdujo estos temas como susceptibles de ser contados, fue Arturo Uslar Pietri. Su aprendizaje procedió del libro de Guillermo de Torre y de lecturas que fueron referidas en sus páginas.

Barrabás y otros relatos incluye dos cuentos de tema onírico. El primero es "La bestia"; en éste, como en otros cuentos "—La caja", por ejemplo— todavía bautiza al personaje con un nombre regional; el protagonista se llama Federico Sumercé. Debió ser París el escenario hipotético de esta primera aventura onírica. El cuento es de tesis antibélica, burdamente llevada. Registra influencias muy notorias de Barbusse. Pero lo que interesa es cuando Sumercé, al descender de un tren en cierta estación, tropieza de frente con un cartel —imagen real que será reproducida en el sueño, como exteriorización subconsciente de un temor reprimido— el cual convoca a inscribirse en la Legión Extranjera. Este hecho produce una cadena consciente de frases condenatorias de la acción bélica.[112] Abomina de falaces

112. "Era indudablemente, cosa de estúpidos dejarse sugestionar por aquel cartelito. Dejarse matar por una patria, por una idea, por unos móviles que no eran suyos ni le interesaban siquiera. Ocupar el puesto de los que debieron ir y no iban. ¡Absurdo! (O.S.. p. 420).

valores de la civilización, como hacía Barbusse[113] para llegar al punto clave: Sumercé comienza a soñar en una habitación de hotel con las mismas figuras de cartón y las mismas letras, distorsionadas en el sueño como en pesadilla, que convocaba a la guerra en el cartel,[114] para destacar una serie de movimientos involuntarios y concluir en el clímax del sobresalto.

Este, que podría catalogarse como el único cuento del libro donde se aborda marginalmente —y casi de pretexto un tema político anti-belicista, tuvo la importancia de ser, igualmente, el primero donde se intentó una penetración en el laberinto del subsconciente onírico, aunque la expresión continuó siendo de la más elemental lógica descriptiva del propio sueño.

Mucho mejor logrado es "El camino", donde el fenómeno se revela en una adolescente. Pero ya no se trata sólo del sueño, sino de otros temas complementarios del surrealismo, que van a ser enumerados antes.

Por medio de la creencia en los poderes ocultos de la mente, revelados a veces en el sueño o en las formas

113. "Se fue riendo. Mil bienaventurados, mil hombres-niños, que todavía jugaban a los muñecos: el muñeco del honor, el muñeco de la civilización, el muñeco de la justicia. No obstante se sobresaltó". (O.S., p. 421).

114. "Después le apareció un manchón confuso, vibrante, indefinible, una especie de nube polícroma que venía agigantándose como desde el hueco de una vorágine y ascendía sobre él con una rapidez espantosa, llególe a los ojos y se le metió en la comba de las pupilas y ya allí dentro, como bailando una zarabanda loca, aparecieron unas letras, unas letras fatales que decían: «La Legión Extranjera».
Se borró repentinamente todo y quedó sumido en un vacío blanco, de ese blanco impreciso que queda cuando se apagan todos los colores. Sólo en los oídos le lamía persistente un silbido opaco, lento.
Empezó a ver calles oscuras, en las que la luz de los faroles era como una moneda sucia en una mano negra.
Súbitamente se le encimó una puerta grande, una puerta ardiente en luces, y como incrustadas en el marco de ella dos figuras vivas, dos figuras que eran las mismas del cartel del andén". (O.S., p. 422).

telepáticas, y unidos al tema de la liberación integral del hombre, los surrealistas llegaron a exponer su tesis sobre la omnipotencia del deseo, que vendría a ser como una especie de liberación interior o de frustración íntima, cuando no se realiza. La omnipotencia del deseo es el gran motor de la voluntad; los temores y frustraciones en la realización de los deseos se revierten en los sueños.[115] El amor, aunque hay quien afirma que está ausente de los surrealistas, es entendido como fusión material en una segunda mitad del propio yo y al mismo tiempo como forma del complemento afectivo.[116] Todo lo anterior, asociado a la creencia en "un

115. "El deseo se diferencia del puro instinto biológico en que incluye un elemento espiritual absolutamente gratuito. En efecto, no es una mera dinámica instintiva que obliga a cumplir funciones útiles biológicamente. El deseo comporta, ante todo, un principio de extroversión, de participación gratuita del yo en el no-yo, una necesidad del individuo de trascender sus límites, de asociarse a lo otro, en la medida en que lo otro constituye expresión de lo universal. De este modo el deseo se convierte en factor fundamental del principio de unidad de la naturaleza y adquiere una jerarquía insospechada.
En la clara comprensión de la función del deseo estaba el secreto del destino auténtico del hombre. Realizarse quería decir, en definitiva, estar de acuerdo con el propio deseo. Así el surrealismo estableció sobre la base de un conocimiento intuitivo el principio de la omnipotencia del deseo". (A. Pellegrini, op. cit., pp. 645-646).

116. "Los surrealistas exaltaron en el amor el deseo de fusionarse en la unidad primitiva, expresada como unión dialéctica de los contrarios. La vinculación del amor con el azar objetivo parece hacer referencia al antiguo mito ocultista del andrógino, que habiendo perdido la mitad de sí mismo, vive tratando de recuperarla. La mujer llega a adquirir para Breton un carácter mítico, el medio natural de comunicación posible con el no-yo, mediante el amor". (Pellegrini, p. 658).
Larrea, en cambio, niega el amor en los surrealistas: "El amor —lo universal— está ausente. Más aún, no es raro que se complazcan en degradarlo en sus imágenes directas, en arrebatarle toda significación, haciendo escarnio de él y objeto de sus de-

punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos como contradictorios",[117] fue el fundamento de la teoría del azar objetivo, logro vulnerable del surrealismo.

En "El camino", Uslar intentó sintetizar varias fases del proceso: primero, la niña que de pronto ingresa en la adolescencia, con la certidumbre de su orfandad, en un medio conventual propicio a la frustración de los anhelos liberadores, especialmente del deseo. Burla de las compañeras, que la mal nombran "la mestrica", confronta su belleza con la de una Virgen de cuyos dones, elogiados por el predicador, hace un arma.[118] Se le manifiesta la idea de la maternidad y del amor, casi traumáticamente, por una pregunta a su compañera[119] y luego se agrava su inquietud con las dudas que le siembra el confesor del convento.[120]

sesperaciones. Existe, pues, una inversión de términos, colocando en la sombra lo que debiera encontrarse en la luz y viceversa". (*El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, p. 19).

117. Breton, citado por Pellegrini, op. cit., p. 647.

118. "...la capilla donde se entronizaba aquella Virgen un tanto afectada y dura de expresión, a la que un día encontró fea comparándola con ella, no tenía ni sus pupilas de medianoche, ni sus ojeras violáceas, ni la boca de leche y sangre, ni el óvalo de su cara: «No estás bonita, Virgen Santísima —se atrevió a musitar—, sin embargo he oído decir al predicador hablando de ti que eres la estrella de la mañana, la torre de marfil, el refugio de los pecadores, lindas cosas! La reina del Cielo, y también la madre de Dios»". (O.S., p. 424).

119. "Intrigada le preguntó a una compañera desfachatada y díscola: «—¿Qué se hace para ser madre» —¡Pues búscate un novio y cásate, simplota!" (O.S., p. 424).

120. "En la confesión le insinuó al sacerdote flaco: «¿La Virgen tuvo novio, padre?». El cura escandalizóse primero, pero luego viéndola inocente y sin intención, entró en una serie de doctas y sutiles explicaciones, con algo de morbosa complacencia, con lo que acabó de hacerle más confusa la idea. Le habló

La frustración de los deseos incipientes emergen como símbolo onírico, en un sueño que le muestra sus temores, la clase de geografía, una imagen erótica casi pagana y, además, le profetiza su propia muerte y el posterior cortejo, como un camino.[121] Es el primer signo de la cadena que integra el azar objetivo. Sus visitas frecuentes a la hermana Rosa —enferma desahuciada—

de la santa maternidad, la Virgen no había conocido varón. No había conocido varón; aquello se le quedó en el cerebro envolviéndoselo en una nube". (O.S., p. 424).

121. "Esa noche se sumió en un sueño profundo con rapidez. Bruscamente, las tinieblas que la oprimían empezaron a taladrarse de puntos claros, como los agujeros de un sombrero por donde se asoma el día, las prolongaciones de los puntos eran como chorros luminosos que se entrechocaban, en sus combinaciones llegaron a formar una suerte de escala muy larga y tendida, que se absorbía ponderable y ligera como de consistencia de aire, y sin movimientos, sin esfuerzos, se vio subiendo los tramos. Parecía no tener fin aquella ascensión. A cada nuevo paso un color inundaba el ambiente. De súbito era rojo, verde moho, azul agua profunda, de ópalo, de sal, de niebla, de todas las inagotables combinaciones de la tricomía. A lo largo, aquel hartazgo de tonos llegó a refundirse en un masacote blancuzco, color de amanecida, en cuyo fondo se insinuaban figuras.
Lo primero fue un camino sin bordes ni ubicación por donde avanzaba como huyendo, jinete de un borrico parsimonioso, un viejo de barbas profusas con la cabeza enmarcada en un triángulo, iba arrancándose, tal como un traje deshilachado, con las uñas buidas trozos de su propia carne que arrojaba a la tierra. Detrás, en su persecución, formando jauría, venían hombres desnudos trotando en cuatro patas como bestias insólitas. Los pedazos de carne en su trayectoria tornábanse en minúsculas mujeres que caían debatiéndose entre las manos de los perseguidores.
Después apareció una bola, semejante en todo a aquellas que representaban al globo terráqueo en la clase de geografía, sobre ella se abría un sol que en vez de luz despedía un líquido dorado que chorreaba envolviendo la esfera, sobre la superficie de ésta, multitud de seres minúsculos se atragantaban de aquella agua por sus bocas glotonas y diminutas". (O.S., p. 426).

constituyen el segundo anuncio de una fase del Evangelio.[122] Finalmente, el drenaje de las frustraciones sobreviene con la muerte de la muchacha, en cuyo cortejo participa —recuperada— la hermana Rosa, para provocar la síntesis de los elementos del azar objetivo.[123] El cortejo fúnebre es descrito con la perspectiva localizada en la hermana Rosa, sobre un camino en el cual viene

122. "Por evadir la obsesión tornó a preguntar:
—¿Y qué leía, hermana? —la religiosa leía el Evangelio.
—Justamente hay aquí una hermosa frase de Jesús, una frase de mucho consuelo: «Yo soy la luz y la verdad y el camino» ¿Cierto que es muy hermosa?
—Muy hermosa... el camino... Muy hermosa.
Y en la imaginación veía al vejete del sueño, sobre el asno lento, marchando por el camino ilusorio. Era un solo y ancho camino el mundo, una sola vereda extraordinaria de muchas vueltas sorprendentes, que también tocaba en aquel palacio maravilloso de la armonía y los cánticos". (O.S., p. 428).

123. "Por aquella tierra despoblada y áspera, rojiza y con vegetación de cactus, iba el cortejo fúnebre.
Las condiscípulas, las monjas, el capellán armado de latines y la hermana Rosa muy pálida, al lado del cajón blanco que flotaba como un pétalo sobre un hormiguero.
La distancia era larga, el cementerio quedaba lejos y el viaje se hacía con gran aporreo del alma y del cuerpo.
Las gentes iban silenciosas y encerradas dentro de ellas, cada una con sus pensamientos, la hermana Rosa adelante al lado de la urna, el cortejo apretado y rezando detrás.
El aire lleno de un sol macizo, deslucía las coronas de flores pobremente hechas.
Y de pronto, en un recodo del camino desembocó una recua de asnos larga y lenta, los envolvía una nube de polvo dorado, y el puntero traía en el cuello una campana de sonido hueco y ágil.
Nadie paró mientes en ello; sobre el camino siguieron deslizándose las dos aglomeraciones en sentido inverso.
Pero en el cerebro de la monja enferma cuajó una absurda visión: al compás de un sonido hueco y ágil un esqueleto danzaba dentro de un traje espeso hecho de gusanos vivos". (O.S., p. 429).

un rebaño de asnos que podría vincularse simbólicamente con las imágenes oníricas que preanuncian la muerte.

La fusión erótico-letal tiene expresión en la imagen del sueño, trabajada con artificio lógico, significativa en cuanto propósito de hacer una descripción surrealista, fallida en la realización, por el exceso de verismo en el lenguaje y por el orden asociativo dado sin una sola nota anárquica, del elemento componente.

Uslar fue incapaz de dislocar la imagen onírica. Es lo que Carpentier llama las imágenes oníricas "arregladas". La que podría ser considerada idea surrealista —los trozos de carne convertidos en mujeres perseguidas— está expresada con método que nada difiere del usado por el realismo.

Aquí vale la pena una nueva digresión acerca de lo que se ha venido nombrando como presunto surrealismo. Y es que, si en la poesía de lengua española la vanguardia se caracterizó por su inundación metafórica y por su hermetismo, ambas características se debieron en buena parte a la revaluación que la llamada generación de 1927 hizo de la obra poética de Góngora; esto impuso barroquismo y sentido oscuro a la poesía de Aleixandre y del primer Alberti, por ejemplo; pero también aportó mayor originalidad de lenguaje a la obra de los poetas de la vanguardia española. Si la revaluación fue de un escritor barroco, faltó hacer otro tanto respecto a la prosa. No lo permitió probablemente el exceso de voluntad ruptora con toda la tradición artística y, especialmente literaria, por la que abogaban los iconoclastas partidarios de las teorías de Breton. Y sin embargo, habría sido en otro barroco extraordinario donde se hubiera encontrado la fuente más legítima de esa distorsión de la realidad a través del sueño, expresada con método lógico, que tampoco Breton ni otros afiliados a la escuela lograron erradicar de la narrativa, por temores o prejuicios. Estoy refiriéndome concretamente a

don Francisco de Quevedo,[124] en cuyos *Sueños* hay una transmutación de los elementos de la realidad mucho más compleja y mágica que la anotada por Uslar Pietri a propósito del sueño erótico de la adolescente protagonista de "El camino", donde las carnes del anciano, al caer, dan origen a diminutas mujeres desnudas, perseguidas por hombres lascivos.[125] Y si a la visión de la muerte se prefiere aludir, a propósito de la que se presenta en la hermana Rosa, durante la ceremonia fúnebre de la adolescente, aquélla se queda corta, comparada con la caracterización de una muerte quevedesca[126] que aparece en uno de los *Sueños.*

---

124. Debo hacer constar que esta idea no me pertenece. Nació en el Dr. Sergio Fernández, en horas de discutir este trabajo; de él la tomo prestada como un consejo y una observación perspicaces que denotan su enorme conocimiento de las literaturas hispánicas de los Siglos de Oro, entre los muchos terrenos que son de propio dominio. Posteriormente, el doctor Fernández ha expuesto su observación, en el ensayo: "El pastelero malaventurado". En: Rev. *Actual* Nº 1. Mérida, ULA, enero-abril 1968, pp. 5-22.

125. Quevedo describe al Marqués de Villena, célebre nigromántico medioeval, así: "Quitose de delante y descubrióse una grandísima redoma de vidrio. Dijéronme que llegase, y vi jigote, que se bullía en un ardor terrible, y andaba danzando por todo el garrafón, y poco a poco juntándose unos pedazos de carne y unas tajadas, y déstas se fue componiendo un brazo, un muslo y una pierna, y al fin se coció y enderezó un hombre entero". (Quevedo. Obras Completas, vol. II (Prosa). Sueño de la muerte, p. 183). (V. Bibliografía).

126. "En eso entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado y vestida y desnuda de todos colores. Por el un lado era moza y por el otro vieja. Unas veces venía despacio y otras aprisa. Parecía que estaba lejos y estaba cerca. Y cuando pensé que empezaba a entrar estaba ya a mi cabecera". (Quevedo, op. cit., *Sueño de la muerte,* p. 177).

Debo agregar entonces que los antecedentes de esa transfiguración de los objetos y de la realidad, habría sido más legítima si, al lado de los temas propuestos o tratados por vía de una lógica rotunda, los surrealistas hubieran abordado la misma expresión irracional, ilógica, de otros autores que estaban creando una novela distinta por los mismos años. Joyce es el ejemplo definitivo.

En síntesis, pueden considerarse surrealistas, en Uslar Pietri, los temas tratados, las ideas expresadas en estos cuentos, pero no los procedimientos. En cuanto a lenguaje metafórico, éste no fue privativo del surrealismo sino de toda la vanguardia; esos temas serían, primeramente, el sueño, que aparece tratado por primera vez en la literatura venezolana como argumento narrativo en los dos cuentos mencionados; las raíces de la infancia que signan la evolución y destino de personajes como el Gabriel de "Miralejos"; Miguel "—La tarde en el campo—", Maese Lattone "—El gato con botas—", la adolescente de "El camino" y, por último, la grotesca y nauseabunda infancia de "El idiota".

Otro punto, de alta tensión, tocado por los surrealistas, cuyas consecuencias no fueron capaces de vivir como experimento personal —según les reprocha Larrea—,[127] fue la locura, viejo motivo que tuvo su máximo elogio en Erasmo, y expresión alucinada y ultrarreal en la segunda parte de *El Quijote.* Los surrealistas la expusieron como experiencia a mirada lejana y desde fuera,

---

127. "...en vez de sumirse en los antros infernales tratando de establecer el nexo a que alude Nerval cuando declara que va a encontrar la juntura del cielo y del infierno, los surrealistas, como toda buena iglesia que, por serlo, ha de empezar vulnerando el espíritu que la anima, explotan sobre todo ante el lector la referida actitud de buceo del subconsciente (...) No deja de ser gravemente sintomático el hecho de que, constituyendo en teoría una brigada de desesperados que ha recogido sobre sí la herencia de los artistas malditos, no haya enviado sus huestes al hospital, al manicomio o al cementerio". (J. Larrea, op. cit., p. 16).

como ocurre en *Nadja.* Uslar intentó narrarla en "S.S. San Juan de Dios". El personaje único carece de nombre. Por primera vez la técnica alcanza maestría insólita en el libro, por cuanto separa el ambiente —alta mar— en párrafos ínfimos que sirven a manera de cortinas transicionales para separar los planos narrativos que van fragmentando la acción; esos retazos de ambiente, además, están implicados en la perspectiva del narrador que los describe en su pensamiento.[128] El cuento es un monólogo interior, de principio a fin. Está bien dada la situación, la atmósfera de locura, a base de lenguaje metafórico y sentencioso.[129] Casi podría hablarse del uso dramático de las greguerías. La infancia está utilizada como fundamento de un desarrollo progresivo que conduce a la enajenación significada por la risa;[130] llega a la lógica del ilogismo en la exposición, pero no en la práctica que mantiene rígida la sintaxis sin permitirle a la prosa que se desboque dentro del monólogo único del cuento, que transcurre dentro del camarote.

Los dos cuentos restantes, "La caja" y "Ahora y en la hora de la muerte", son intentonas de otras formas de relato. El tema puede tenerse por cosmopolita, pero el primero, que describe con economía de recursos una muerte y su venganza inmediata, entre marineros y en alta mar, tiene un personaje de nombre regional: Cumaná, y un diálogo de forma criollista.[131]

"Ahora y en la hora de la muerte" es el cuento costumbrista de los ambientes intelectuales de la vanguardia. Un relato donde casi no ocurre nada, donde todo se reduce a la atmósfera de estudio artístico, con su modelo-prostituta, sus pintores, sus excentricidades y su "bolivianito" tímido, que desaparece, tal vez debido a la muerte, porque siempre está referido en sombra por los demás personajes.

Visto en conjunto el libro, se observa que los temas tradicionales son llevados con una nueva visión; que el costumbrismo y el criollismo salen derrotados en la partida que se les juega dentro de una expresión renovada, pero por eso mismo adquieren una proyección mayor. La muerte predomina todavía como una manera fácil de resolver las situaciones; escasamente hay cuatro cuentos donde no se presente: "Apólogo del buen vino", "La bestia", "El ensalmo" y "El gato con botas". En la mayoría de las veces, la violencia es su causa y entonces se introducen las expresiones de vanguardia para hacer reír las heridas o para que la sangre multiforme pueda *chorrear,* un verbo favorito

128. "El mar está color de ladrillo. En el horizonte el cielo es una llaga roja que chorrea sangre sobre el agua. La máquina va mugiendo como un animal que se ahoga. En las bordas se ha puesto a saltar la lejanía". (O.S., p. 40). (...)" Es mediodía. Lejos viene un bergantín con el sol ardiéndole en las velas. Sobre el agua verde da la impresión de un incendio en una floresta. Día claro". (O.S., p. 411). "Está oscureciendo. Han pasado muchos barcos. Los barcos tienen de isla y de nube, son como un archipiélago puesto a andar. Han pasado muchos barcos. A lo lejos parecen un bosque submarino que asomase a flor de agua no más que los topecitos de las ramas". (O.S., p. 412).

129. "Los mares son las llanuras de los hombres que no saben andar". (O.S., p. 409). "También aprendí otra cosa, un contrabando es como un cadáver, hay que llevarlo con la cara paralítica. Hoy estoy seguro de ello: la diferencia entre lo razonable y lo absurdo es únicamente diferencia de tiempo". (O.S., p. 411).

130. "Yo no sé por qué. Pero empecé a reírme fuerte. Todos me clavaron los ojos. El patrón explicó con apresuramiento: «No se fije. Es loco». Fue esa la primera vez. Se marcharon recelosos. Después me pegaron y estuve un día sin comer. Hice otra observación. Se puede ser loco por precocidad de la risa". (O.S., pp. 410-411). "¿Sabéis lo que soy? ¿Os acordáis de aquella maldita noche del contrabando? Me reí, me reí como un torrente delante de los marinos del guardacosta. Me llamaron loco. Fue la primera vez. Si me hubiese reído un cuarto de hora más tarde nadie se hubiese fijado en ello. No soy loco. Lo que pasa es que carezco del sentido de la oportunidad, asunto de tiempo. Es distinto". (O.S., p. 412).

131. "—*¿Pa onde vas,* Felipe, tan de carrera?" (O.S., p. 418).

de Uslar Pietri.[132] El amor, como sentimiento, está negado en todos los relatos. Figura como deseo frustrado —"El camino"—, como silueta sombría de posesión —"Barrabás"—, —"Miralejos"—, —"El idiota"—; el matrimonio es razón de cierta burla y —"Miralejos"— o fomenta dudas por adulterio —"El idiota"—; hasta hay una muestra de enfermedad sexual en un personaje —El padre Escolástico, en "El idiota"—. Esto es de originalidad sobresaliente si se tiene en cuenta que el tema amoroso ocupa el porcentaje más alto del cuento y la novela modernista, realista y criollista, por supervivencias de los viejos idilios románticos.

Las categorías del tiempo adquieren relieve y significación excepcionales en algunos de los cuentos, especialmente en "S. S. San Juan de Dios" y en "La tarde en el campo".

Los temas nuevos que denotan la influencia del surrealismo (influencia de tema y no de técnica ni de lenguaje automático, como se ha procurado demostrar) son los ya mencionados de la locura, el sueño, lo enigmático y desconocido, aparte de la infancia como determinante del comportamiento de ciertos personajes; el delirio febril y la ingenuidad frente a nociones como la justicia o el delito, materias que centran las acciones respectivas de "El ensalmo" y "Barrabás". Lo maravilloso y lo mágico, el azar objetivo, cierran la lista de posibilidades que presentó Uslar Pietri en su primera salida de cuentista, en la cual, la falta de maduración técnica y cierta timidez por las reformas sintácticas, limitaron el aprovechamiento de toda esa rica posibilidad.

---

132. "Durante la conversación he tirado un hachazo a la borda. El barco tiene la culpa con su oscilación. El contramaestre está en el suelo con una boca grande abierta en el cráneo que se ríe con sangre". (O.S., p. 414). "Entretanto Cumaná había salido sobre la escotilla, y al ras de la cubierta la vista se le mojó en la sangre fresca". (O.S., p. 418).

Fueron materiales aprendidos del surrealismo en la teoría, expresados con adherencias; a pesar de ello, lenguaje más universal que el transitado por el regionalismo persistente de la literatura venezolana anterior. Lenguaje metafórico que se desprendió en ocasiones de los elementos de enlace y en otras se mantuvo como muestra de impericia. Pero en ese lenguaje se proyectaron una técnica y un estilo definidores de Uslar Pietri: el uso de un instrumental lírico para expresar la máxima intensidad de las acciones, o para atenuarlas; un procedimiento explicable por la tendencia, más poética que narrativa, a que se inclinaron los vanguardistas en su totalidad. Técnica del juego con los planos temporales, torpe aún pero intentada; presencia del monólogo interior, pero sobre todo actitud narrativa que hurgó siempre más en la intimidad psicológica de sus personajes, aún en los casos de la perspectiva omnisciente, y no en las epopeyas tradicionales del regionalismo.

Históricamente, tales concepciones y procedimientos contribuyeron dentro de la narración venezolana a darle mayor importancia al mundo subjetivo de los tipos humanos y a limitar el ambiente hasta colocarlo en su verdadero sitio: el de un espacio requerido para el desarrollo de determinada acción; o bien, subjetivizar lo objetivo, intentado antes en Hispanoamérica por los románticos sentimentales, pero con instrumentos y recursos falsos, puesto que en lugar de subjetivizar el paisaje en función de las figuras humanas, lo convirtieron en confesonario para que aquéllos depositaran sus penas amorosas, o lo esgrimieron como objeto lacrimógeno, idóneo para llorar parejamente con los personajes, cuando no lo paralizaron —objetivamente— con un determinismo fatalista que terminó erigiéndolo en carácter antropófago dentro del cuento y de la novela.

Con Uslar Pietri los ambientes dejaron de ser lienzos paisajísticos; se minimizaron para adquirir justa latitud. El cuentista tiene que ver más con los espacios interiores: el convento, el barco y hasta el simple

camarote —no descrito— del navío, la torre de una iglesia, un campanario, la cárcel imaginada de los tiempos bíblicos; en fin, el recinto minúsculo donde un hombre agoniza o delira, padece su locura o sueña; los pueblos desiertos o poco poblados, con lo cual elude las grandes llanuras o los promontorios hechos para el regodeo frenador de la acción. Destacó la silueta existencial del ser humano, sin desvelarse por el ámbito; lo inteligible para el lector de cualquier país y no lo limitador del pequeño mundo, agigantado en los criollistas hasta la hipérbole, por virtud de las minucias locales. Este su arte inicial.

VI. VUELTA A LO REGIONAL

Cuando Uslar Pietri regresa de Europa, lo hace física y mentalmente. Es el retorno a la tierra y a su hombre como sustancias que alimentan los nuevos propósitos creadores. El surrealismo había llegado a su época de lujo; la revista *Minotaure* circulaba en sus primeras entregas. A poco vendría la exposición de París y el réquiem por la existencia del movimiento.

La Cuarta Internacional Trotskista provocó la diseminación de numerosos miembros. Breton quedará como una isla para escribir tres años después el epitafio. La Segunda Guerra Mundial abre una etapa distinta. Las teorías existencialistas, preexistentes desde la primera post-guerra, cobran bríos y se empeñan en conquistar al poco tiempo, dentro de la resistencia, el lugar prominente en las ideologías europeas. Una literatura del desencanto, del pesimismo, de la soledad, del nihilismo, invade el Viejo Continente. La novela norteamericana de los 30 empieza a ejercer influencia en italianos, franceses, y algunos contadísimos latinoamericanos. La mayoría de éstos, esperan que los vecinos próximos sean descubiertos y reconocidos antes por los parientes ricos de la cultura europea. En este fenómeno la contribución mayor fue el sentimiento antiimperialista que regía las literaturas iberoamericanas de entonces; sentimiento que indujo a negar todos los valores de los Estados Unidos, menos tal vez, la literatura negra, por motivos de solidaridad y de discriminación comunes, pero sí la novela en general.

En Venezuela, al regreso de Uslar y, en el lapso que va desde la aparición de su primer libro, apenas si se había cultivado el cuento en obras que merezcan recuerdo. Sólo podría mencionarse una media docena de volúmenes, tres de los cuales eran la recolección de

una vieja cosecha vanguardista, en autores compañeros de Uslar: Carlos Eduardo Frías, Nelson Himiob y José Salazar Domínguez. Otros tres, formaban heterogéneas supervivencias: Leoncio Martínez, mejor en la caricatura que en el género del cual fue un animador a base de concursos promovidos por su semanario humorístico —*Fantoches*—, publicaba *Mis otros fantoches*. Irónicos y de costumbrismo urbano, los cuentos de Manuel Guillermo Díaz —Blas Millán—, eran recogidos bajo el título de su logro máximo. Por último, un nombre distinto comenzaba a figurar con un par de títulos; de ellos, el que correspondió al cuento, estaba llamado a tener larga figuración histórica y hasta cinematográfica; aludo a Guillermo Meneses y a su largo relato "La balandra Isabel llegó esta tarde".[133]

Otras cosas estaban sucediendo en la novela. Continuaba la carrera de ascenso en el ciclo galleguiano. *Cantaclaro* y *Canaima* fueron publicadas en 1934 y 1935. Un neo-criollista con matices de vanguardia se estrenaba: Julián Padrón, en "La guaricha" (1934). Un hombre que venía de la provincia autodidacta, del periodismo petrolero del Zulia, traía un mensaje dirigido hacia otra forma de novela: Ramón Díaz Sánchez, que con su primera obra —*Mene*— señalaba puerta a influencias y estilos no frecuentados antes en el país.[134]

133. Blas Millán publicó en 1929, *La radiografía;* Carlos Eduardo Frías, *Canícula*, en 1930; Nelson Himiob, *Giros de mi hélice* el mismo año; en 1932, aparecieron *Mis otros fantoches*, de Leoncio Martínez, y *Santelmo*, de José Salazar Domínguez. *La balandra Isabel llegó esta tarde*, de Meneses, apareció en 1934.

134. "Con una técnica, también dinámica, que recuerda la de la buena novela-reportaje, la de «Manhattan Transfer» y la de otras novelas yanquis de hoy, Ramón Díaz Sánchez, conocido ya como ensayista, ofreció en 1936 su novela «Mene». Frente a la novela-fábula de nuestros viejos escritores, «Mene» está sentida como un testimonio contemporáneo. (...) Con «Mene» nace en nuestra literatura una novela que expresa algo más que los sentimientos, las pasiones y los sueños de las gentes venezolanas (...)". (Picón Salas, *Literatura Venezolana*, p. 201). (V. Bibliografía).

Que la influencia de John Dos Passos hubiera ingresado con Díaz Sánchez en Venezuela, hacia 1936, habría que averiguarlo. Quede pendiente. Pero que su novela introducía una forma de enfoque sobre la realidad nacional, no trajinada con anterioridad, sí es cierto.

Las líneas trazadas por Uslar Pierti en *Barrabás y otros relatos* seguían, no obstante, dominando; en especial lo relativo al modo de meterse por dentro de los personajes y a la forma de contar con atmósferas poéticas.

Así aparece el segundo libro de cuentos de Uslar. *Red*, fue el nombre. La sencillez anunciaba una síntesis distinta. El autor, al contacto con Asturias y Carpentier, había madurado en conciencia y en actitud vital. Aprendió que existían materiales mucho más legítimos y acordes con las concepciones teóricas del surrealismo especialmente en la obsesión de lo mágico o maravilloso— en el mundo hispanoamericano. Era mejor descubrirlos y delatarlos, que inventar artificiosos personajes para encarnar experiencias no directas. A esos temas y esos materiales dirige su vocación narradora que regresa.

El nuevo libro se integró con trece cuentos;[135] de ellos, la mayoría retoma asuntos regionales. Tres apenas tocan la historia, a la que se acostumbró como a un medio de aproximación reconstructiva de la psicología nacional, desde *Las lanzas coloradas*. Y sólo en dos de ellos vuelve a viejos trajines de proximidad surrealista. Concretamente a la locura y el delirio.

Al contrario de lo que ocurre generalmente con el escritor que vuelve de Europa, lleno de novedades, ganoso de escándalo y un poco excéntrico en las opiniones y criterios, el Uslar Pietri que París devolvió a

135. Los trece títulos son: "La lluvia", "La noche en el puerto", "La siembra de ajos", "El baile del conde de Orgaz", "Humo en el paisaje", "El viajero", "Gavilán colorao", "El patio del manicomio", "El día séptimo", "El fuego fatuo", "La pipa", "Cuento de camino" y "La negramenta".

Venezuela, es un cuentista que reaparece por vía de la discreción, de la madurez y la destreza en el manejo del lenguaje; en postura de verdadero reencuentro con su medio telúrico, a cuya raíz penetra para extraer un misterio o una instantánea trágica; la expresa ahora en forma sencilla y directa; importa la acción, la construcción interior, el drama hondo, no la originalidad en una metáfora más o menos riesgosa. Así se introduce en la búsqueda de un estilo y de una técnica completamente acordes con la estructura de cada cuento. Puede permitirse hasta la utilización de factores que antes no había siquiera intentado; por ejemplo, las posibilidades que aporta el mundo de los sentidos, como materia de composición, o los diálogos innominados, colectivos, para crear determinadas atmósferas.

El primer cuento, "La lluvia", ha sido uno de los más reproducidos en antologías. Y hay razones. Puede hablarse de una pequeña obra maestra del realismo mágico. Su composición está lograda a base de contraposiciones de motivos que terminan por adquirir un misterio y una magia naturales.

Es la sequía intensa, que pone al paisaje a crujir de sed; todo va descrito a base de imágenes auditivas[136] pero directas. Esa sequía marcha sincrónica con el agostamiento interior de Usebia y Jesuso, un par de viejos carentes de hijos, a quienes se les murió hasta el perro Cacique, y cuyas tierras aniquiladas por la falta de lluvia han puesto en el hombre un toque de apatía. De otro lado, en el punto culminante de la canícula, aparece la clave de un drama resuelto poéticamente: un niño escapado, nunca se sabe de dónde, en la parcela de Jesuso, acuclillado, juega con sus propios orines que simulan una creciente ocurrida años antes.[137] El niño, llevado por el viejo a su rancho, recrudece memorias de ternura: el perro. Cacique es llamado también el niño. La vida cambia y crece la sensación de optimismo.[138] Hasta se olvida momentáneamente la sequía intensa. Cuando la ilusión ha llegado a ese punto en que poco falta para incurrir en el melodrama rural de los criollistas, sobreviene la amenaza de lluvia que va graduándose como presagio, como angustia, para culminar cuando Cacique, desaparecido, es razón desesperante para el viejo que lo busca por los caminos de su cultivo; el lenguaje se hace fatigoso, cae la lluvia y lo borra todo como en una disolvencia.[139] Cacique es la lluvia

136. "La luz de la luna entraba por todas las rendijas del rancho y el ruido del viento en el maizal, compacto y menudo como de lluvia. En la sombra acuchillada de láminas claras oscilaba el chinchorro lento del viejo zambo; acompasadamente chirriaba la atadura de la cuerda sobre la madera y se oía la respiración corta y silbosa de la mujer que estaba echada sobre el catre del rincón.
La patinadura del aire sobre las hojas secas del maíz y de los árboles sonaba cada vez más a lluvia, poniendo un eco húmedo en el ambiente terroso y sólido. (O.S., p .489).

137. "—Y se rompió la represa... y ha venido la creciente... bruuum... bruuum... bruuum... y la gente corriendo... y se llevó la hacienda de tío sapo... y después el hato de tía tara... y todos los palos grandes... zaas... bruuuum... y ahora tía hormiga metida en esa aguazón..." (O.S., p. 490).

138. "Todas las cosas usuales se habían endomingado, se veían más hermosas, parecían vivir por primera vez.
....
El niño estaba afuera pero su presencia llegaba hasta ellos de un modo imperceptible y eficaz.
La imagen del pequeño rostro agudo y huroneante les provocaba asociaciones de ideas nuevas. Pensaban con ternura en objetos que antes nunca habían tenido importancia. Alpargaticas menudas, pequeños caballos de madera, carritos hechos con ruedas de limón, metras de vidrio irisado.
....
"Ya el tiempo no era un desesperado aguardar, sino una cosa ligera, como fuente, que brotaba". (O.S., p. 497).

139. "Ya era cosa de vida o muerte hallar. Hallar algo desmedido que saldría de aquella áspera soledad torturadora. Su propio grito ronco parecía llamarlo hacia mil rumbos distintos, donde algo de la noche aplastante lo esperaba.
Era agonía. Era sed. Un olor de surco recién re-

inminente y es también, en su fuga, la inminencia de una soledad que retorna.

Técnicamente, el uso del tiempo es magistral; todo acontece durante una noche de calores sofocantes, el amanecer y el mediodía siguientes, el atarceder cuando Cacique se pierde. El monólogo interior aparece usado con tacto y oportunidad en dos personajes: Usebia y Cacique; en aquélla, para pintar el carácter del viejo;[140]

movido flotaba ahora a ras de tierra, olor de hoja tierna triturada.
Ya irreconocible, como las demás formas, el rostro del niño se deshacía en la tiniebla gruesa, ya no le miraba aspecto humano, a ratos no le recordaba la fisonomía, ni el timbre, no recordaba su silueta.
—¡¡¡Cacique!!!
Una gruesa gota estalló sobre su frente sudorosa. Alzó la cara y otra le cayó sobre los labios partidos y otra en las manos terrosas.
—¡¡¡Cacique!!!
Y otras frías en el pecho grasiento de sudor, y otras en los ojos turbios que se empañaron.
. . . .
Ya el contacto fresco le acariciaba toda la piel, le adhería las ropas, le corría por los miembros lasos. Un gran ruido compacto se alzaba de toda la hojarasca y ahogaba su voz. Olía profundamente a raíz, a lombriz de tierra, a semilla germinada, a ese olor ensordecedor de la lluvia.
Ya no reconocía su propia voz, vuelta en el eco redondo de las gotas. Su boca callaba como saciada y parecía dormir lentamente, apretado en la lluvia, calado en ella, acunado por su resonar profundo y vasto.
Ya no sabía si regresaba. Miraba como entre lágrimas a través de los claros flecos del agua la imagen oscura de Usebia quieta entre la luz del umbral". (O.S., p. 502).

140. "—Duerme como un palo. Para nada sirve. Si vive como si estuviera muerto..." (O.S., p. 489).
"...no sé cómo lo he aguantado toda la vida. Siempre ha sido malo y mentiroso. Sin ocuparse de mí...
...ni el trabajo del campo lo sabe con tantos años. Otros hubieran salido de abajo y nosotros para atrás y para atrás. Y ahora este año, Cacique... (O.S., p. 496).

en el niño, como expresión de ternura elemental y de fantaseo. Las voces colectivas, para fijar un mundo fatalista sobre una frase reiterada como leit-motiv, que es acompañada de conjuros y presagios.[141]

"La siembra de ajos" es el cuento de las sensaciones olfativas, a base de las cuales está construido en su integridad. El olor de ajos enardece al negro,[142] hace presente y diluye la figura de la mulata[143] hija del isleño,

141. "Sobre los valles y los cerros, en cada rancho, pasaban y repasaban las mismas palabras.
—Cantó el carrao. Va a llover...
—¡No lloverá!
Se la daban como santo y seña de la angustia.
—Venteó del abra. Va a llover...
—¡No lloverá!
Se lo repetían como para fortalecerse en la espera infinita.
—Se callaron las chicharras. Va a llover...
—¡No lloverá!" (O.S., pp. 490-491).

142. "Abrió la boca hacia la brisa y cerró los ojos esperando. No tardó en llenarse el aire del olor penetrante del ajo. Un frío escozor lo conmovió. Tragó saliva por la garganta reseca. Respiraba a profundas bocanadas sedientas, el olor áspero y tibio de ajos. Se pasó las manos por el pecho y sintió la piel erizada. Sólo entonces abrió de nuevo los ojos y miró hacia el corredor de la casa del isleño. Allá estaba el traje floreado de la mulata. Miraba con fijeza y fuerza como para borrar la distancia. El olor penetraba por todos sus poros y lo inundaba". (O.S., p. 513).

143. "Veía e imaginaba lo que no veía. Casi le hablaba y la sentía en el olor de ajos. La temperatura de su piel. «Quemas, mulata». El moño oscuro que le remataba el pelo, para tirar de él hasta que abriera la boca carnosa. «Te muerdo, mulata». Hasta que los brazos de ella lo apretaran, lo apretaran recio para cortarle la respiración. «Huele a ajo, mulata». Hasta que los dos desaparecieran y se consumieran en aquel olor espeso y cálido.
Olía a sudor fresco. Todo el campo era de carne dura, sudorosa con un vaho casi verde de ajos. Olía a rincón oscuro y puerta cerrada. Olía a luz de candil. Olía a tierra. Sintió el calor seco. Se había ido la brisa. Quitó los ojos del traje con flores y advirtió su propia sombra agazapada en sus pies junto al surco". (O.S., pp. 513-514).

amo de la siembra de ajos en la que el negro debió ir a trabajar para cubrir los gastos de su regreso, luego de haber pagado la promesa por la curación de su madre. Los personajes carecen de nombre. No hay diálogo. Sólo un monólogo interior expresado en frases cortadas que sirve como recurso, por reducción de palabras, para expresar un acto de posesión erótica[144] dentro de la ambigüedad provocada por un olor alucinante: el de los ajos. Al final apenas sabemos si, en efecto, fue la mulata la que vino a ser poseída por el negro, o fue el olor de los ajos que la hizo visible, a modo de espejismo. El personaje, sacudido de aquella persistente alucinación de olores, se pierde también. Es el segundo caso de una solución a base de una sombra fugitiva, porque eso es el personaje ahora; mas ya no es la muerte como salida constante de la acción, tal

144. "Todo lo que de ella había poseído era su presencia en aquel olor penetrante. En él sentía su tinte oscuro, el clima de su carne, y hasta una palpitación viva y sin contorno que se adhería a sus poros y un brillo de ojos húmedos.
Sintió ruido de pasos y despertó casi de aquella fiebre imaginaria que lo torturaba. Se incorporó. Por entre los árboles asomaba vivo el traje florido de la mulata.
. . . .
Su angustia creció velozmente, sumergiéndolo en un estado de imprecisión y de miedo en el que se le escapaban y confundían las nociones más elementales. No sabía si estaba de pie o continuaba echado entre las raíces soñando. Si era la mulata que llegaba o solamente la imagen que hacía flotar el olor. No podía moverse ni le salía palabra de la garganta.
. . . .
Ahora la sentía entre sus brazos inmensa, hirviente, como un gran caño de agua, como un tronco vivo, como un aire de sangre compacto y palpitante.
Rodaban sobre las hojas secas sin tino: «Huele a ajos, mulata». Intentaba una serie de gestos que venían ordenados desde su interior sin que pudiera dirigirlos. «A ajos, mulata». La lucha pasó a un ritmo unánime y acordado como un pulso. «A ajos». Y después una inmovilidad muerta y perdida en lo hondo donde yacía su conciencia". (O.S., pp. 515-516).

ocurría en *Barrabás y otros relatos*. La potencia alcanzada en relatos como éstos, produce en el lector una sensación de vacío cuando el autor lo enfrenta a cuentos donde reaparecen los hechos de sangre, el alcoholismo, la vida costumbrista de un pueblo marinero. Así ocurre con "La noche en el puerto", que viene a quedar en un nivel inferior, junto a otros componentes del libro.

Todavía le restan aficiones a retomar temas y asuntos culturales para convertirlos en sustancia narrable. El conde de Orgaz salta del cuadro para protagonizar una alegoría críptica, donde abundan otra vez las metáforas junto a un mundo anárquico de un posible subconsciente autobiográfico: "El baile del conde de Orgaz". El lenguaje, sin embargo, es adecuado, aunque la composición pierde la claridad de otras páginas.

Díaz Sánchez había captado en *Mene*, todo el confuso despertar de un pueblo ante el impacto de las fábricas. "Humo en el paisaje", dentro del cuento, representa algo similar; la sustitución del ambiente pueblerino, de la geografía idealizada en descripciones, por el humo de las usinas —no se dice de qué tipo de fábrica se trata— que comienzan a mostrarse intrusas en el bucolismo aledaño de la ciudad. Pero en la técnica del relato ha ocurrido algo nuevo; la afición del hombre popular por el relato oral es aprovechada sabiamente por Uslar Pietri, para introducir un cuento dentro de otro, o al menos la acción básica dentro del ambiente de transformación económica, en el cual se enfatiza demasiado, ambos fenómenos en perspectiva diferente —omnisciencia en el ambiente descriptivo de la fábrica; perspectiva de primera persona en el relato de José Palito—. José Palito es el arquetipo del provinciano trashumante, que pasa de su pueblo portuario a seguir —otra vez la fuga como salida y como constante— los pasos de un titiritero que deambula con monos amaestrados; lo hereda, embarca con los monos; le ahogan uno. Termina por ser un obrero de la fábrica; a unos compañeros cuenta su historia.

Otra zona regional elevada a tema de universalidad es la vida de un pueblo cualquiera —ya se ha señalado la tendencia a mostrar pueblos desiertos— donde un simplísimo incidente como es el paso nocturno de un viajero, es capaz de remover la pasividad aldeana y convertir a los habitantes del pueblo, a esa menuda religión del chisme, del corrillo deformador y capaz de alterar la tranquilidad de todos los demás tipos humanos. Aquí el diálogo colectivo vuelve a usarse para crear el clima de chismografía indispensable.

El cuadro tradicional de los chismes pueblerinos, materia de muchos "documentos" realistas, está utilizado; el cuento dispone de su cura, su boticario, su maestro de escuela y su director de catastro, todos descritos con suavidad y economía de detalles.[145] Pero "El viajero", llega de noche y en torno a él se van abriendo las calles del pueblo; las distancias van midiéndose con los faroles que pasan al lado del carruaje[146] cobra momentáneamente el papel principal, visto sin embargo, con aquella misma técnica de silueta por la cual Bolívar es apenas una sombra fugaz que atraviesa los capítulos finales de *Las lanzas coloradas*. El viajero llega para incitar la imaginación de la vieja corredora de vidas privadas, traficante de intimidades; nadie lo ve, salvo

145. "Dos faroles más lejos, a la puerta de la farmacia iluminada, pasó cortando bruscamente la tertulia que hacían cuatro hombres sentados en sillas recostadas al muro; el boticario, vestido de blanco y sin sombrero, el cura con los gruesos zapatos asomando bajo la sotana, el maestro de escuela, calvo y soñoliento, que mecía una pierna cruzada sobre la otra, y con grandes bigotes, ventrudo, dentro de su traje negro con cuello de pajarita, el director de catastro e inspector de pesos y medidas". (O.S., p. 529).

146. "A la entrada de la única calle el primer farol, hirviente de insectos, iluminó el carruaje y su ruido solitario que penetraban en el silencio. (...) En la primera esquina se embutió en la sombra para aparecer de nuevo entero bajo otro farol lejano, bajo el cual estaba un mozo inmóvil recostado a la pared". (O.S., p. 529).

el hijo del director de catastro. Llega para que el novio de Lelita no se vaya a parar nuevamente en la ventana a escucharla tocando el mismo estudio de piano que todas las noches ejecuta incansable, pero que esa noche de la llegada del extraño, le suena distinto; para que el hijo del director de catastro se sumerja en los libros de viajes, añore realizar una fuga y la lleve a cabo, no sin leer ante el lector algunos renglones en su diario íntimo parroquiano.[147] El final es inesperado y bien conseguido luego de una larga disertación del maestro de escuela sobre los inconvenientes de la imaginación aldeana, a la cual se adhiere el director de catastro para ampliar el discurso y ser interrumpido por otro personaje intempestivo —la doméstica de su casa— quien le anuncia que ya se fue. Todos creen que ha sido el viajero, pero ella aclara que la fuga se ha producido en el hijo del director de catastro.[148]

147. "Al pasar una página la palabra «Cementerio» le saltó a los ojos. Leyó: «No volveré más al cementerio. Es tan triste, tan simplemente horroroso y desolador. Allí han ido todos y allí iré yo a podrirme, a acabarme. Después de una vida... ¡No! Después de dar vuelta por la plaza y las calles del pueblo durante una vida, como si quisiera únicamente perder ese camino, para que al fin me lleven allí a la fuerza, sin haber podido escaparme. No quiero ir al cementerio. Todo el pueblo es el cementerio. No quiero ir al cementerio». (...) Más adelante leyó: «Si yo pudiera ser como papá, que todo lo mide, lo pesa y lo cuenta y cree, además, en sus pesos, sus medidas, y sus cuentas. Si yo pudiera creer como él que el día está dividido en horas, y el mes en días, y el año en meses, y lo que importa es la exactitud de la cuenta, y que si se le detuviera el reloj sería como si se le detuviera el corazón»" (O.S., p. 533).

148. "(...) El inspector miró las luces parpadeantes que se encendían paulatinamente y prosiguió con solemnidad doctoral:
—Si todos somos iguales. Usted y yo y los otros. No hay tanto misterio en ninguna parte. Lo que sucede es que nos pasamos la vida engañándonos los unos a los otros para hacer creer que somos dife-

Lo mejor, como hallazgo técnico, es ese contrapunto muy al modo de Virginia Woolf —a quien, por supuesto, Uslar no había leído entonces— entre las palabras tímidas que dice el novio de Lelita y lo que en realidad está pensando. Un contrapunto de mundo interior y exteriorización falseada del diálogo; está bien lograda la aplicación para imprimir un aire de inhibición provinciana al personaje enamorador de esquina.

Dentro de esa misma tónica de introspección de los poblados de provincia, está el "Cuento de camino", pero con otro enfoque; si en el anterior fue un viajero el que produjo los incidentes para que se manifestara *la fuga*, como solución final de una acción, en el "Cuento de camino" se ha detenido la marcha de un núcleo característico también: el juez y su secretario que andan practicando un embargo por plena llanura; no hay digresión para pintar garzas o jagüeyes, sino el hambre y la miseria de los caseríos, esos donde en Venezuela se confunden los abogados con los médicos por el tratamiento común de doctores, que se les aplica. Materia para presentar a una moribunda en delirio, a una vieja mezquina de su miseria bien administrada y, esto es lo nuevo, la creencia en que los agonizantes llaman para llevarse a la muerte a los seres vivos que los rodean.[149] Hasta los mismos que fungieron como competidores del curandero —juez y secretario— se marchan de noche, camino adelante con esa sensación de que la muerte llama a los vivos para cargar con ellos.

"El día séptimo", es uno de los dos cuentos donde hay supervivencias de temática surrealista, pero incorporada a un asunto regional. Un peón cabestrero del llano agoniza en la "pulpería"; el proceso de la fiebre palúdica y del delirio que ella produce, permite que el autor juegue con la copla folklórica de los vaqueadores y al mismo tiempo se alternen los planos temporales —la infancia, la faena del ganado, el amo duro que lo hace subir, cuando adolescente, sobre un árbol, en castigo, para que le amenice la siesta de hamaca con el silbido imitador de un pájaro; el futuro de los compañeros que se marcharon delante con la punta de ganado y que habrán llegado al pueblo a poner la fiesta mientras lo recuerdan con lástima.

El otro cuento de reminiscencia surrealista es "El patio del manicomio". La locura es razón para desencadenar una poesía anárquica en el sentido, aunque la expresión obedece a sintaxis rigurosa. Así sucedió en "S. S. San Juan de Dios", de *Barrabás y otros relatos*. La técnica de un completo monólogo interior, de comienzo a fin, se aplica otra vez. Pero la anarquía de los planos temporales se ha perfeccionado. Las imágenes poéticas saltan con una fuerza capaz de transmutar el patio del manicomio en un pequeño universo poblado de escarabajos, mariposas, nube y estrella sólo percibidos por Tomás y el narrador.[150] Es la poesía elemen-

---

rentes. Desengáñense, somos todos igual y sin misterios, nosotros y el viajero ese...
Una mujer que salía de la sombra de la calle se detuvo en el grupo. Hablaba con angustia.
—Se fue.
Algunos sonrieron creyendo que aludía al viajero. El inspector respondió con sobresalto:
—¿Quién?
—Su hijo. Todavía no había vuelto y ahorita llegó un arriero a la casa y me dijo que lo había encontrado lejos, lejísimo, más allá del segundo paso del río, que iba caminando ligero y no quiso hablarle". (O.S., pp. 539-540).

149. "Tornando la cabeza, se veían alejarse las pequeñas luces de los ranchos que se achicaban borrándose. Juntos los dos hombres, no osaban hablar. Por jirones el viento traía la conversación sorda de los peones que buscaban el camino.
—...La vido, mano, blanquear los ojos como buche de sardina...
—...De que se lo lleva, se lo lleva; los muertos no dicen embuste, mano..." (O.S., p. 586).

150. "Hoy está Tomás parlanchín.
—Mírala —y señala con el dedo hacia arriba—. Allá en el cielo azul y redondo vuela una nube blanca, pomposa, como hecha con todo el algodón de la tierra.

tal de un loco que divaga y pasa sin transiciones, de su infancia, al recuerdo de la madre y al de la hermana raptada, mientras procura centrarse en la descripción de su compañero de locura, Tomás, el más silencioso y extraño del manicomio. No hay amargura, pero sí muerte imaginaria: la de don Mario, el raptor de la hermana del loco narrador, a quien éste se figura estar estrangulando.[151] La infancia y la madre son episodios ligados al desarrollo de la locura; hay mayor riqueza en la estructura; Tomás se convierte en un hilo cortado a trechos por las divagaciones de limpia poesía.

Un cuento que se sale de otra consideración —surrealista o costumbrista— como no sea la del cosmopolitismo temático, para tomar categoría aislada, como sucedía con el "Barrabás" del primer libro, es "La pipa". El personaje principal —narrador de primera persona en monólogo interior— se desdobla en un viejo —él mismo en otro tiempo, presente— que rememora y *el otro*,[152] dueño de hacienda, poderoso en su soledad agreste de hombre joven, despótico y lascivo; violador de indias. Pero *el otro*, es un eslabón para desviar la cadena asociativa del recuerdo hacia la razón clímax del relato: el origen pasado de la pipa que mantiene entre sus manos de presente el narrador anciano y que fue conseguida a través de una monstruosa trama de sadismo, inducida por él en la pareja de extraños que llega a su hacienda y a quienes brinda hospitalidad. *El otro* es él y es su adversario a quien le propone comprar la hermosa pipa (¿omnipotencia del deseo?). Se la niegan. Traba relación con la mujer blanca —un contraste de carne que no lo atrae— y le promete entenderse con ella si le consigue el objeto que codicia. Sobreviene la muerte del extraño con un envenenamiento perpetrado por la mujer; el cadáver mantiene trabada la pipa entre los dientes. El personaje principal palanquea con un cuchillo, toma el objeto, lo limpia con la manga del saco, y se sienta —presente remoto en otro plano narrativo— a evocar los hechos. La traslación de episodios por dedoblamiento de un personaje en dos tiempos, dentro del

---

Yo la miro y nos extasiamos.
Seguimos amontonando hojas.
Pasa un rato.
—Míralo. Un escarabajo con la coraza llena de irisaciones, sale de entre unas violetas como un pedazo de acero reluciente. Se interrumpe nuestro trabajo hasta que vuelve a perderse de vista.
Un viento lento resbala sobre nuestras espaldas encorvadas y se va lejos, seguido por algunas hojas pequeñas.
La tarde se va poniendo pálida. Y algunas veredas tienen la arena desnuda.
Vamos a regresar.
—Mírala, y en la punta del dedo Tomás enciende la primera estrella grande y única.

151. "—Don Mario, ¡voy a matarlo!
Lo estrangulo; la lengua le sale. Tiene el cuello blando, como de masas, entre mis manos.
¡Yo soy un hombre orgulloso!
¡Pasa! Su sonrisa...
¿Por qué estoy sin movimiento, como un muerto?
¡Su sonrisa!
Es menester que le dé de puñaladas, que la sangre corra, corra y se extienda por el suelo, grande, grande, grande, como un patio de ladrillos nuevos.
Viene, se acerca. ¿Por qué cuando pasa no puedo mover un dedo?
¡Su sonrisa!
En la cantina las gentes hablan a gritos". (O.S., p. 563).

152. "Envejezco. La fuerza se me amodorra en los músculos lasos. Tengo en los ojos vuelos de pájaros lentos y comienzo a gozar con estarme quieto, que era una cosa que no comprendía. Envejezco.
No tengo nada de común con aquél que fui antes. Aquél era otro hombre de quien ya casi no puedo explicarme la vida que flota apenas en el recuerdo. Un ser a quien hoy no podría siquiera llamar hermano. No son míos sus gestos, sus actitudes ni sus voces. Una voz alta y escandalosa que debía molestar como un sol demasiado fuerte. Aquél era otro.
....
Mi pipa es negra, fina, labrada con paciencia. ¡Mi pipa, ah! Es lo único que me queda del otro. El otro". (O.S., p. 576).

monólogo interior, es lo que vuelve único este cuento de fuerza inusitada y de personajes innominados como los protagonistas de "S. S. San Juan de Dios", "La siembra de ajos" y "El patio del manicomio".

Los tres relatos de materia histórica se refieren a períodos y sucesos trascendentes de la historia venezolana. Dos están ubicados en tiempos de la Conquista. Uno, toma de alguna vieja crónica al personaje más original y trágico de aquella época: Lope de Aguirre, figura que servirá también de centro vital a una segunda novela histórica del autor: *El camino de El Dorado*. El título del cuento es "El fuego fatuo". El segundo alude a cierto episodio de rebelión esclavista, lo cual emparenta sus contenidos con materia que había comenzado a fluir en la narración venezolana, con Guillermo Meneses: la temática del negro.[153] El volumen se cierra con el cuento "La negramenta". Por último, el período de la Revolución Federal de Venezuela, gesta de lucha por la tierra, de recios caudillismos desviadores y de adulteraciones funestas a una buena intención, sirve de fondo histórico al cuento "*Gavilán Colorao*".

"El fuego fatuo" personifica a Lope de Aguirre en una reconstrucción que pudo haber caído bajo el epicismo superficial; sin embargo, el autor sorteó escollos por la aplicación de la técnica narrativa de la conseja popular.[154] Casi es garcialorquiano el tono de tragedia con expresión lírica que adopta el cuento. Es un coro de viejas —como aquellas de *Yerma*— en cuyas voces la figura de Lope de Aguirre va adquiriendo estatura de mito.[155] Y es en este cuento donde puede llegarse casi a la definición del realismo mágico, ese hijo

153. El primer testimonio de literatura negra en la prosa narrativa venezolana, es la novela *Canción de negros*, publicada por Meneses en 1934. Sin ser lo mejor publicado por él, sí es un intento serio por incorporar la magia del mundo de Barlovento, región negra venezolana, a la literatura. También en "La balandra Isabel llegó esta tarde" hay una estampa ritual de brujería negra, protagonizada por Bocú, y relativa a la oración del tabaco.

154. En su ensayo "La conseja popular venezolana", recogido en libro con el título de "Tío Tigre y Juan Bobo", encuentro confirmación del propósito que lo animó a desentrañar las esencias de una cosmovisión popular venezolana, a través del cuento de tradición oral: "En muy escasa medida, la literatura venezolana ha sabido aprovechar el rico venero de consejas, leyendas, cuentos y personajes que la tradición oral ha conservado en nuestro pueblo y que hubiera podido servir para elaborar una literatura infantil, un fabulario mágico, una escena de títeres, un verdadero teatro del pueblo y hasta la raíz propia de un gran arte popular". (O.S., p. 1.040). (. . .) "En los mitos y leyendas que nuestro pueblo conserva y transmite oralmente hay mucho más de lo que podríamos llamar la concepción venezolana del mundo, su espíritu, su vida y su moral que en todas las obras cultas que han pretendido explicarlo.
Sus ideas de la sociedad, de la justicia, del bien, del mal, de la felicidad, de lo bello, de lo sobrenatural, surgen diáfanas de esas sabrosas leyendas y consejas sobre el alma del Tirano Aguirre". (O.S., p. 1.042).

155. "Viva de grillos, la noche hace delirar el campo. Late agua. Dos o tres estrellas parpadean. Los ladridos huyen de los perros. La vereda viene como vena, culebreando, pasa junto al rancho y continúa desovillándose en la noche. Por la puerta, humo y luz de cocina salen a hacer fantasmas.
La más vieja, removiendo la olla:
—¡Bigotudo, melenudo, barbudo, ojos de zorro jabudo!
La menos vieja, encogida sobre una topia:
—¿Y qué cosas llevaba?
—Un espadón de hierro, ancho como teja, espuelas de cresta de gallo y una capa grande y encendida que le tapaba las ancas del potro, como pájaro cardenal.
—¿Y un puñal?
—Sí, un puñal como cacho del Diablo.
—¿Y un trabuco?
—Sí, un trabuco que echaba truenos, grande y bocón como negro que se ríe.
—¡Ave María, guárdanos del Tirano Aguirre!
—¡Ave María, guárdanos del Tirano Aguirre!" (O. S., p. 569).

pródigo del surrealismo, tan citado por la crítica y tan poco estudiado en sus esencias. Es realismo mágico, porque de una realidad histórica, con enorme base épica, de un personaje rebelde que agigantó su estatura por el desafío al Rey de España, se produce la leyenda que deshace caballos,[156] asesina multitudes sin escrúpulos, remata con la muerte de su propia hija y al final, siempre en labios del coro de viejas narradoras, es la superstición de una llama que surte del fogón y, por las noches, deambula sobre ciertas llanuras venezolanas[157] en forma de fuego fatuo, luz en la cual la creencia popular ha perfilado al Tirano Aguirre.[158]

---

156. "La muchedumbre lo veía a la cabeza, lejos, entrando en el cielo frío sobre zancos de sombra. En llegando a la primera cumbre cayó la bestia, pero el tirano le hundió las espuelas hasta que salió sangre azul del riñón, y el animal se incorporó y siguió subiendo como gusano.
A media cuesta de la otra subida, entre las piernas se le deshizo la cabalgadura, y él vino a quedar de pie sobre el pellejo, tendido como una alfombra". (O.S., p. 571).

157. "La voz de la más vieja pierde significación y se hace de la sustancia de la noche. El humo empaña las luces y borra las paredes. Todo se sostiene sobre la agitación de las llamas.
La otra, queriendo ver en la humareda:
—No oigo. ¿Pasó la historia? ¿Ya ha muerto?
La fogata deja escapar hilos de llama que revolotean.
—¡No oigo!
Salta del fuego como lámpara, como luz que navega sobre aceite, una llama quieta que recorre la noche.
—¡Ah! Se fue por el camino de la candela.
—Candela es, que viaja por la sombra cerrando los caminos.
El resplandor regresa dando tumbos, desnudando árboles. Perdidas las figuras, las dos voces viven en la tiniebla.
—Ave María, guárdanos del alma del Tirano Aguirre, que pasa de noche en la candela". (O.S., p. 575).

158. "A un fuego fatuo, que arde misterioso algunas noches en la sabana, los campesinos recelosos lo llaman el alma en pena del Tirano Aguirre". ("El Peregrino". *Las nubes* (BPV, 43) p. 48.

"Gavilán Colorao" es un cuento costumbrista donde el autor se aproxima a ciertas formas macabras del expresionismo; se utiliza una copla folklórica como estribillo constructor del personaje-mito; un carnaval celebrado por el canje de cabezas de cadáveres decapitados por la euforia de la barbarie, reviste al episodio, de un humor negro no siempre cristalizado como creación; hay cierto retorno a ideas ensayísticas de valor histórico, como aquella expuesta en *Las lanzas coloradas*, cuando Presentación Campos, emancipado por su propia voluntad, incendiada la hacienda de los amos, no sabe a qué bando incorporarse en las luchas de la Independencia; "no existe en el pueblo la conciencia republicana", sería la idea dominante en la novela; en el cuento hay una parecida: "lo importante es la guerra por la guerra misma. La idea de Federación nadie la conoce".[159] No es original de Uslar Pietri tal afirmación, pero sí su uso literario para agudizar la violencia persistente del relato. El causante de lo que anteriormente se calificó como adulteración a un buen propósito, fue Antonio Leocadio Guzmán, uno de los caudillos federalistas.[160] Por lo demás, al cuento lo salva

---

159. "—¿Y ahora, indio viejo, qué vamos a hacer?
Con voz muy suave y sin gestos el otro empezó a hablar.
—Ahora, mi jefe, ya el triunfo de la Federación es seguro. Con otra como la de hoy esto será de nosotros los federales. Ya el General Zamora tomó a Barinas y la quemó toda.
Gavilán Colorao lo miró sorprendido.
—Yo no hablaba de eso. Pero ya que tú me hablas. Te voy a decir que lo bueno no es ganar ni ser gobierno. Lo bueno es esto. Lo malo es que se acabe la guerra. Cuando se acabe la guerra, los godos se lo cogerán todo y nosotros a trabajar a la fuerza.
—¡Ay, mi jefe!, pero ¿y la Federación?
—¿Qué Federación, indio viejo? ¿Tú sabes lo qué es eso? (O.S., p. 546).

160. "No sé de dónde han sacado que el pueblo venezolano le tenga amor a la Federación, cuando no sabe ni lo que esta palabra significa: esa idea salió de mí y de otros que nos dijimos: supuesto que toda revolución necesita bandera, ya que la Convención

en su tesis discutible —el único de este libro donde se teoriza acerca de espinosos planteamientos políticos— la reciedumbre con que está llevada la evolución psicológica del personaje: de su violencia frenética y su braveza contra el indefenso, convertida a la hora del fusilamiento, por traición de uno de sus soldados, en una cobardía adelgazadora de la voz cantante que entona el mismo estribillo folklórico y cuya letra vuelve a darle ánimos postreros.[161]

El cuento que cierra el libro —"La negramenta"—, trata un asunto que ha sido materia literaria en el ámbito antillano: las sublevaciones de negros esclavos y su erección en monarcas. En el de Uslar se desarrolla poéticamente un episodio histórico de valor especial. La primera rebelión venezolana contra la monarquía española, protagonizada por el Negro Miguel, esclavo de las minas de Buría[162] y su mujer, la negra

de Valencia no quiso bautizar la Constitución con el nombre de Federal, invoquemos nosotros esa idea; porque si los contrarios hubieran dicho Federación, nosotros hubiéramos dicho Centralismo". (José Gil Fortoul. *Historia Constitucional de Venezuela*, vol. III, pp. 135-136). (V. Bibliografía).

161. "Oía su propio canto trayéndole la imagen audaz que exaltaba. No llora el tigre, ni se entrega el venado. Imperceptiblemente iba alzando el tono y enronqueciéndolo.
—Y en la sabana un venao...
Faltaba el eco de la música pero casi miraba la estampa altanera del gavilán de brasa en la rama más alta. La pechuga abombada. Irguió el pecho. El pico feroz. Enderezó la frente con altivez. La mirada tremenda y el grito terrible. Con clara voz, viril, insultante, exclamó:
Y en la copa de los árboles
soy gavilán colorao.
La descarga subió como eco del canto. Saltaron piedras del muro. Una gran mancha roja le cubrió la cara y el pecho. Por entre la detonación volaba aún temblando la voz, ganando aire y cielo, como un gran pájaro invisible". (O.S. pp. 553-554).

162. "De las islas los conquistadores llevaron sus esclavos a las provincias del Continente, donde habían descubierto y explotaban minas de oro. A las de

Guiomar, quienes son elegidos reyes de efímero gobierno. El cuento va conduciéndose en una lengua de cierto arcaísmo, hasta cobrar ritmo de prosa "negroide" al modo de los poetas de este movimiento, si bien con énfasis de romances.[163] Como episodio hay una versión libre de la leyenda de los personajes, trabajada en estilo directo y hasta con cierta magia producida por los coros de voces que integran el diálogo colectivo.

Todo el volumen deja trascender, junto a la constante de la fuga en los personajes como solución; al lado de pequeñas incidencias de muerte —ya no dominantes—, locura y delirio, una transformación de la realidad en busca de la magia que rezuma de la leyenda y de la superstición populares. La conversión de un objeto en centro de interés para una acción retrospectiva —la pipa—; realismo mágico en el mejor de los sentidos, es la tendencia que edifica esta segunda obra de cuentos publicada por Uslar Pietri. Libro que, si

Buría, cercanas de Barquisimeto, llevaron unos ochenta a mediados del siglo XVI; y fueron, por cierto, los primeros que se rebelaron contra sus amos. Uno de ellos, llamado Miguel, (...) se escapó de las minas un día de 1555, y empezó a persuadir a que los esclavos e indios hiciesen lo mismo para libertarse de la tiranía de los españoles. Siguiéronle muchos, le nombraron rey, reconocieron por reina a una negra su querida, llamada Guiomar, por príncipe real a un hijuelo de ambos, y por obispo a otro negro". (Gil Fortoul, op. cit., vol. I, pp. 98-99).

163. "Cada quien oye o clama o sueña o sufre que oye y clama.
¡Llegó la noche de San Juan! ¡San Juan Maraquita Quebrada! ¡Manito cortada! ¡Granito quemado! ¡Sombrita cerrada!
Llegan los árboles a la batahola clamorosa y los animales dormidos.
—El toro hizo muu. La vaca hizo muu. El serrucho va y viene y la mata no habla. No habla y va y viene. No habla, ni canta. Y el chivo se comió la hoja, la matica se secó, el amo se comió al chivo, el chivo se desbarató, le pasó por el tripero y para afuera salió y quedó una semillita que en el suelo retoñó y volvió a crecer la mata con una hoja grandota". (O.S., p. 588).

no puede considerarse renovador, puesto que la renovación fue marcada por *Barrabás y otros relatos,* sí debe tenerse como aportación precursora de una corriente, dentro de la narración hispanoamericana, que estuvo llamada a predominar en los últimos veinte años de su historia: el realismo mágico.

VII. LA ESENCIA DE LO POPULAR

El 18 de octubre de 1945, un golpe militar de
régimen de Isaías Medina Angarita. Uslar Pi
entonces Ministro de Relaciones Interiores. V
quedó en manos de una Junta Revolucionaria
bierno, presidida por Rómulo Betancourt. Usl
ció el exilio. Viajó a Norteamérica, invitado en
de Profesor Visitante por la Universidad de C
Larga sería la permanencia, fructífera la toma
tacto con otra cultura y otras maneras litera
Estados Unidos reaparece el escritor que habí
decido durante los años de actividad política. S
el crítico literario con un volumen, un poco la
de sus clases universitarias y, en el fondo, vis
sonal de corrientes y autores de la Literatur
zolana. El libro se llamó *Letras y hombres d*
zuela. Igualmente son los años en que un viej
de 1936 —"El fuego fatuo"— crece para co
en novela: *El camino de El Dorado.*

En los descansos del trabajo universitario
arrollándose el contenido de su tercer volu
cuentos: *Treinta hombres y sus sombras,* cuy
página tiene fecha en Nueva York, 1949.

Cuando aparece la obra publicada en Buenos
el cuento venezolano atraviesa por una época
dancia y renovación. El mundo violento de *rev*
técnicas, creado por Faulkner, comienza a an
como influencia en las narraciones crípticas de
Márquez Salas. Su cuento "El hombre y su
ballo", parecía haber cortado para siempre l
arborescencias regionalistas. Otros nombres m

164. V. Ficha Bio-bibliográfica.

nes habían entrado a fondo en el misterio y la magia que despuntaba en *Red*, a partir de 1936.

El realismo tradicional parecía sepultado por anacrónico. Y el tercer libro de Uslar Pietri, reincidía en esa corriente. Sorpresa tanto más completa, cuanto que era, por segunda vez, un libro señalador de rumbos.

El escritor había entrado en la etapa de la plenitud. En ella, la autocrítica se mostraba poderosa. Ya no era el afán de que sus cuentos no se pareciesen a ningunos de los anteriormente escritos en el país, sino la reflexión analítica conducente hacia una verdadera esencia de la literatura iberoamericana; distinta de la europea, diferentísima de la española.

La Segunda Guerra Mundial y su post-guerra subsecuente habían provocado un sacudimiento hasta las bases en el concepto literario creador. Francia, con su resistencia heroica; España, con su República estrangulada y sus mejores inteligencias diseminadas por todas partes; Inglaterra con su eterna visión del equilibrio; Italia, obsesionada en restañar las hondas heridas del fascismo, iban al encuentro de sí mismas como naciones. La literatura norteamericana comenzaba a ser conocida y reconocida dentro de los valores más universales de la cultura. Esta sacudida no estuvo ausente de una nueva vanguardia intelectual en Hispanoamérica. Novás Calvo, en Cuba, llevaba a Faulkner en la sangre. Entre 1943 y 1947, se ha comenzado a deslastrar la literatura de México; se van a romper los crisoles del ciclo llamado de la Revolución Mexicana. Agustín Yáñez y José Revueltas fueron de los primeros en mostrar un itinerario olvidado o desconocido. Una literatura más remozada, más sobria, menos decorativa, exenta de paisaje antropofágico, aferrada a la entraña de las íntimas angustias nacionales, estaba naciendo. Fue la hora en la que Uslar Pietri comenzó a pensar sobre el carácter mestizo de la literatura hispano-

americana,[165] en su ausencia del humor, en la propensión a lo trágico y a lo pesimista.[166] Bajo el dictado de esas reflexiones publicaría el ensayo "Lo criollo en la literatura", un año después de aparecer su tercer volumen de cuentos que integran las 16 narraciones que van a comentarse.[167]

165. "La literatura hispanoamericana nace mezclada e impura, e impura y mezclada alcanza sus más altas expresiones. No hay en su historia nada que se parezca a la ordenada sucesión de escuelas, tendencias y épocas que caracteriza, por ejemplo, a la literatura francesa. En ella nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse. Lo clásico con lo romántico, lo antiguo con lo moderno, lo popular con lo refinado, lo racional con lo mágico, lo tradicional con lo exótico. Su curso es como el de un río, que acumula y arrastra agua, troncos, cuerpos y hojas de infinitas procedencias. Es aluvial". (O.S., p. 1.212). "Esa vocación de mestizaje, esa tendencia a lo heterogéneo y a lo impuro vuelven a aparecer en nuestros días en la novela hispanoamericana. En ella se mezclan lo mítico con lo realista, lo épico con lo psicológico, lo poético con lo social". (O.S., p. 1.213).

166. "Este gusto por el horror, por la crueldad y por l[o] emocional llevado a su máxima intensidad, da a l[a] literatura hispanoamericana un tono de angustia. Lo cual la hace, a veces, una literatura pesimista y casi siempre una literatura trágica.

Sonríe poco. El buen humor le es extraño. No ha[y] nada en ella que recuerde la humana simpatía d[el] *Quijote*, o la risueña miseria del *Lazarillo*. Torvo[s] estilizados y absolutos principios contrarios del bie[n] y del mal se afrontan en sangrientos conflictos. Pa[]téticamente claman, batallan y triunfan, o sucum[]ben. La vida no está concebida como relación mu[]dable, variada y equilibrada, sino como fatalida[d] absorbente y trágica". ("Lo criollo en la literatura" O.S., p. 1.216).

167. Esas narraciones son: "El baile de tambor", "L[a] mosca azul", "La cara de la muerte", "El conu[co] de Tío Conejo", "Los herejes", "La noche del rab[o] pelado", "El gallo", "El venado", "La fiesta [de] Juan Bobo", "El encuentro", "El cachorro", "El h[e]cho que hizo Pastor", "La misa del gallo", "La bla[n]quera", "La posada del humo" y "Maichak".

Una visión mágica y misteriosa de la realidad nacional; un sondeo en los repertorios de la tradición oral del cuento, venían siendo inquietudes muy vivas en el cuentista desde su segundo libro de 1936; la conseja popular le parecía un tesoro temático apenas hollado por algún nombre del cuento venezolano. Esa será la materia fundamental del nuevo libro.

"En los pueblos, en los caseríos, en los solitarios ranchos que hilan su humo en la tarde de los cerros, a todo lo ancho de la tierra venezolana, a la hora en que la vida se aquieta, empiezan a andar en las imaginaciones Tío Conejo, Tío Tigre y otros animales parecidos a los hombres.

Lo cuentan los peones que regresan de las tareas, lo cuentan las mujeres campesinas, y lo oyen los niños, descalzos, prietos, anhelantes.

Todo es sorprendentemente maravilloso y todo se parece a una esperanza. Y pueden repetirlo mil veces, mil tardes, hasta que el cielo se llene de estrellas, sin que les parezca que ya lo saben, que ya han llegado a saber enteramente todo lo que allí se encierra. Porque lo que allí se encierra se parece a algo que les pertenece tanto como sus vidas." [168]

Así comienza, con tono ensayístico, simple y afectuoso, uno de los cuentos que forman el libro: "El conuco de Tío Conejo". Casi podría tenerse el párrafo como una especie de manifiesto oculto, como un prólogo furtivo que revela a los lectores la nueva riqueza temática que será constante a lo largo de quince cuentos y una novela corta.

Tío Conejo y Tío Tigre no eran ajenos ya a la literatura que podría llamarse culta. Antonio Arráiz había publicado en 1945 un volumen completo —*Tío Tigre y Tío Conejo*— integrado por relatos cuyos personajes, en su totalidad, fueron sustraídos al folklore nacional para encarnar pasiones y ambiciones políticas. Uslar, en el ensayo "La conseja popular venezolana", alude a libro y autor. Pero al tomar en sus propias manos el cuento, lo transforma. Lo dota de un lenguaje de maestro, sin desvirtuar la picardía o la malicia que están detrás de cada animalito transfigurado psicológicamente en ser humano. "El conuco de Tío Conejo" no es un tema original. Como no lo son otros personajes en el libro. Pero una emoción saludable, una técnica moderna, han obrado mágicamente sobre la sustancia tradicional hasta imprimirle perennidad. O bien, en otras ocasiones, la más novedosa técnica y la magia más genuina son las que el autor ha aprendido en el contacto con esos temas relatados de boca en boca.

Si los animales de Arráiz representaron políticamente personajes de la vieja fauna del Gomecismo, los de Uslar Pietri, en este cuento, no pasan de ser los menudos habitantes de los pueblos. El Tío Tigre de Arráiz es el Jefe Civil de Gómez, o el propio Gómez multiplicado mil veces a lo largo de todo un país. El Tío Tigre de Uslar es "el jefe"; el latifundista temido hasta por la misma autoridad.[169] El fenómeno que atribuye cualidades o vicios psicológicos humanos a los animales —inversión de la técnica aplicada por Arévalo Martínez en sus cuentos de caracteres zoomórficos— es mantenido por Uslar en sus formas prístinas; pero también se confunden las propiedades de los mismos animales con el comportamiento o los oficios de algunos humanos, incluso, o tal vez por eso, en la narración popular de tradición oral.[170]

168. "El conuco de Tío Conejo". En: O.S., p. 623.

169. "Era la casa de Tío Tigre. Todos lo temían. Tenía grandes tierras, grandes bosques. Todo el que tenía un negocio venía a brindarle la parte. La autoridad le temía y no se atrevía a enfrentársele.
—Vengo a saludar al jefe —dijo Tío Conejo a los que estaban en la puerta". (O.S., p. 628).

170. Así, entre los personajes del cuento figuran: Tío Loro "...era maestro de escuela y poeta". (O.S., p. 624); Tía Gallina, dueña de la posada del pueblo: "...con muchas voces y aspavientos atendía a todos". (O.S., p. 625). "Tío Zorro era el picapleitos. Todo lo enredaba. De todo sacaba una tajada". (O.S., p. 626). "En la puerta de la Comisaría estaba Tío

Tío Conejo es la audacia y la picardía del débil, que usa todos los ardides posibles para derrotar y poner en ridículo al más fuerte.[171]

La tradición hispano-arábiga, trasvasada en el espíritu parlanchín de los conquistadores transformó a la zorra clásica de los fabularios, como al león y a otros especímenes de la fauna extranjera medioeval, en ejemplares de la fauna autóctona; quedó la conseja en sus implicaciones éticas; incluso la moraleja pero hecha mito;[172] y la técnica, razón de buen humor, menos didáctica, probablemente, pero con mayores goces artísticos.

Otra pareja de personajes heredados de la tradición oral hispánica pre-picaresca, donde se personifica la ingenuidad tonta y la viveza usufructuaria, son Pedro de Urdemales y Juan Bobo;[173] el primero, español de nacimiento, abuelo de Lázaro de Tormes o de Guzmán de Alfarache, cuando viaja a América, pasajero de algún galeón, cambia de nombre; se llamará en adelante Pedro Rimales. "La fiesta de Juan Bobo" deja testimonio del personaje; pero la perspectiva del narrador es puesta por Uslar, con calidad de préstamo, en Calancha, borrachito de "pulpería", que abandona su trabajo para ir a contar las trácalas de Pedro, sabio en adivinanzas, listo para despojar a Juan Bobo de algún dinero.

Uslar Pietri hace notar que la conseja popular venezolana procede de tres fuentes: la ya citada española, la africana y la indígena.[174] De fuente negra, hasta cierto punto, por la perspectiva del narrador especialmente, es otro cuento: "La blanquera", relatado en su primera parte por Petronila, ante un auditorio de niños; es la visión de los blancos habitantes de la casa bautizada como La Blanquera, narrada por negros. La época es colonial. La técnica sobrepone los planos narrativos. El relato de Petronila es apenas un antecedente para desencadenar un episodio de realismo mágico, donde un ánima de cierto negro decapitado por el amo blanco, antes de abandonar la casa y para que no revelase el secreto de dónde había sido enterrado el dinero, comienza a aparecer por las noches en la casa abandonada, según la imaginación de la gente, verdadera creadora de la atmósfera misteriosa que fluye del episodio. Unicamente Zacarías —el bobo del pueblo— a quien los muchachos pagan centavos, se atreve a pene-

---

Perro, el Comisario". (O.S., p. 627). Tío Tigre, ya se sabe que era el notable, el latifundista.

171. "El rasgo más destacado y al mismo tiempo el arma de Tío Conejo es la astucia, un poco teñida de hipocresía, engaño y dolo, que es el arma del débil contra el fuerte en las sociedades primitivas.
Frente a Tío Tigre, que personifica el puro y simple poderío, Tío Conejo esgrime su cúmulo de turbias condiciones, que nuestro pueblo comprende bajo el nombre genérico y profundo de viveza. Nuestra fábula es la epopeya de la viveza". ("Tío Tigre y Juan Bobo". En: *Letras y hombres de Venezuela.* O.S., p. 1.043).

172. "Tío Tigre alzó la cabeza y vio al loro escondido en la rama. Sin poder contener la furia se abalanzó rugiendo espantosamente hacia el árbol. El loro voló alborotando con sus gritos el aire.
El tigre lo perseguía desde tierra.
. . . .
Pero desde entonces, hasta en el fondo de la selva, el loro vuela asustado cuando siente al tigre, y el tigre aúlla con impotente furia cuando divisa al loro". (O.S., p. 633).

173. "En estos cuentos con personajes humanos resulta curioso que, contra lo acostumbrado entre Tío Tigre y Tío Conejo, es siempre el bueno de Juan Bobo quien lleva la peor parte, mientras el avieso Pedro Rimales saca invariablemente provecho de las tonterías de aquél". ("Tío Tigre y Juan Bobo". O.S., p. 1.043).

174. "Los cuentos populares venezolanos no pueden referirse sino a tres fuentes principales: los que trajeron los españoles, que en parte son de origen arábigo y oriental; los que han quedado de la raza indígena que, en los más de los casos, tienen carácter mítico y propósitos de descripción del origen del mundo, de los elementos, de los animales y del hombre, y los que con los esclavos vinieron de distintas partes de Africa en las sentinas de los barcos negreros, y que casi siempre se caracterizan por la elaborada truculencia". ("Tío Tigre y Juan Bobo". O.S., p. 1.041).

trar en la casona tétrica con desenfado; la perspectiva del narrador cuenta ahora los sucesos en primera persona del plural —pues ha cambiado certeramente a uno de los muchachos, que la arrebató a Petronila—. Son los adolescentes aterrados por los relatos fantasmales de Petronila, quienes presencian los hechos posteriores directamente: la llegada de una pareja de extranjeros que se hospeda en la casa abandonada y trabaja incesante en algo, visto y contado a medias palabras por Zacarías, quien los sorprende en una de sus incursiones a la casa; los muchachos creen que se trata del alma del negro, por la perplejidad del bobo. Corre la historia por el pueblo. El adolescente narrador acompaña a la mujer extranjera en unas compras, a la pulpería. Luego, sin que nadie se percate los extranjeros se marchan una noche. El pueblo, entretanto, como en otros cuentos, teje el resto: la leyenda del dinero, condimentada por la sabiduría de Pedro Nolasco, que sabe quien desenterró el tesoro de La Blanquera. Los que intenten buscarlo después, pierden el tiempo.[175]

Otra de las materias reflexivas para Uslar Pietri había sido la traslación del pícaro, en cuerpo y alma, a nuestros países. El cuento de Pedro Rimales fue un intento preliminar, por tratarse de un personaje español "nacionalizado". Sin embargo, él ha visto proliferar al pícaro en tipos del pueblo venezolano y de ellos extrajo un personaje literario para producir dos cuentos con sus aventuras;[176] el personaje común es José Gabino.

175. "—Cómo no lo voy a saber. Mano Juan era el hombre más rico y más parrandero del pueblo. Y un buen día se fue y no se volvió a saber de él. Dejó una buena hacienda que se enmontó y se perdió. Dejó la casa hasta que se le cayó el techo y las paredes. Eso es lo que la gente sabe. Pero lo que no saben es que Mano Juan se fue porque sacó el entierro de La Blanquera". (O.S., p. 720).

176. "Yo lo he visto mucho en mi tierra. Recostado en los portales de un mercado, mirando con indiferencia las gentes que pasan, ignorante de su ilustre pasado y de las nobles raíces de su filosofía pero lleno de orgullo en su dignidad humana y dispuesto a no renunciar a su libertad a ningún precio. Se acerca a los que juegan, se acerca a los que se embriagan. A los que parecen tontos, que son los más. Y de un modo resuelto y poético empieza a hilar su mentira y a imaginar su engaño.
Si le preguntan lo que sabe hacer, dirá con un gesto risueño y sabio que es "todero". "Toero", que es como dice. Y dice verdad, no porque sepa hacer de todo, sino porque sabe en todo momento lo que hay que hacer para salirse con la suya. Para comer sin trabajar y sin perder la libertad". ("La florida picardía". En: *Las nubes*, O.S., p. 1.199).

En "La mosca azul", José Gabino es el ratero popular a quien los muchachos gritan y al que nadie respeta, porque todo el mundo le conoce la picardía en la figura, en la conducta famosa, en la mentira al acecho. Sus monólogos interiores lo revelan como hombre de imaginación rica en recursos.[177] Sabemos, la primera vez, que ha sido equilibrista; pero su conciencia, entremetida siempre como voz anónima en un segundo plano del personaje, para hacerlo quedar mal, pone las cosas en justo sitio.[178] José Gabino, además, ha inventado su propio jefe: el General Portañuelo, a cuyo lado corrió las aventuras que nadie conoce, porque son sus mejores invenciones; a quien acompañó en valerosos lances; valerosos, pero entonces María Chucena, quien nada le cree, lo hace volver de nuevo a la realidad.[179]

177. "—Yo se los he dicho. Pero esos muchachos no respetan. Creen que todo el mundo es igual. Yo se los he dicho. Este es el sombrero del circo. José Gabino trapecista. El doble salto mortal. José Gabino el rey del alambre. Lo hubieran visto para que respetaran. Mister Pérez se paraba en la pista, con su pumpá y su látigo. Y empezaba esa música. Y aquel alambre lisito y largote". (O.S. p. 608).

178. "—Mentira, José Gabino. Mentira. No digas tanta mentira, José Gabino. Tú no fuiste sino payaso. Y dos noches. Cuando se enfermó el payaso al llegar al pueblo con un dolor de barriga. Si hubieras sido equilibrista..." (O.S., p. 608).

179. "—Vender yo esta sortija, María Chucena. Eso no es posible. Primero me muero de hambre diez veces.

La fuga, usada antes por Uslar para solucionar finales de trama, en José Gabino queda reemplazada por la evasión imaginaria para producir un ciclo de aventuras, opulento en fantasía. En el fondo, José Gabino denuncia ser el cínico "ladrón de camino", como le gritan los muchachos, que siempre termina saliéndose con la suya, menos con María Chucena, india hospitalaria pero desconfiada, porque sabe que el pícaro tiene aficiones muy firmes por las gallinas del cercado ajeno. En cambio, logra robar a los arrieros la botella de aguardiente, antes de llegar al pueblo, porque su charla fascinerosa los ha logrado envolver hasta hacerlos bajar la guardia.

En "La mosca azul", José Gabino, además, es toero;[180] mas sus aventuras quedaron frustradas o a medias; el personaje se disuelve para reaparecer en otro cuento con mayor riqueza de estructura. "El gallo" está más lleno de anécdotas. La conciencia de José Gabino, que se había hecho presente una sola vez en "La mosca azul", ahora se torna persistente como técnica de contrapunto entre la fantasía exterior del personaje, expresada en el diálogo contador de proezas como gallero del General Portañuelo, y la realidad interna —monólogo interior— de un otro yo que le avisa cuando va

Esa me la regaló nada menos que el General Portañuelo. Sí señor, después de la pelea del zanjón.
Entornaba los ojos como reconcentrando en el recuerdo.
—Ese día se peleó muy duro. Yo mandaba una guerrilla. Hubiera visto a este servidor entrándole al plomo. Yo no digo nada, pero el mismo General Portañuelo, cuando me dio la sortija le dijo a toda la gente: "Yo he visto hombres guapos, pero lo que es a José Gabino hay que quitarle el sombrero". (O.S., p. 610).

180. "María Chucena no le creía nada.
—Yo no sabía que también habías sido militar. Yo sabía que habías sido policía en el pueblo. Y también te conocí cuando andabas con una petaca de mercancía vendiendo por las casas.
—Es que yo soy toero, María Chucena. De todo he hecho un poquito. (O.S., p. 610).

a ser descubierto y que se bifurca en dos vertientes; el monólogo interior de primera persona y la voz monologante de la conciencia, revelada en segunda persona.

Estas segundas partes sí resultaron mejores que las primeras de "La mosca azul", donde el personaje había sido descrito físicamente,[181] pero apenas esbozado en su carácter que ahora, además de cínico, resulta el de un hombre lleno de complejos de minusvalía. La frustración del pícaro en algunos zarpazos, está resuelta positivamente en la imaginación, territorio libre donde el personaje *realiza* lo que la realidad coarta; o en la soledad, donde el pícaro se muestra como es, sin fingimientos, aunque en perenne conflicto con su conciencia. Por ejemplo, cuando va llegando a la gallera, ésta lo advierte a tiempo de que lo pueden descubrir[182] y que, por tanto, no debe ir a jugar el gallo robado; pero puede más la tentación de seguir camino con los galleros, a quienes había tropezado momentos después de consumado el robo, por la necesidad de que lo escuchen contando sus portentosas hazañas en los tiempos del General Portañuelo, y para disculparse de sus trazas aventureras. El mismo está convencido de la verdad de su mentira; por eso la cuenta. Se plantea entonces una lucha íntima entre el plano externo narrado en tono

181. "Recostado al tronco dormía José Gabino. Era un lío de trapos sucios y desgarrados. Debajo del sombrero hecho hilachas, le asomaba la cara barbuda y la nariz roja". (O.S., p. 607).

182. "—No se vaya todavía. Acérquese con nosotros. Aunque no sea nada más que a ver...
—Véte, José Gabino, ¿qué haces tú aquí? ¿Con quién vas a jugar un gallo si todo el mundo te conoce? En lo que te lo vean van a saber que te lo robaste. Ahorita sale por ahí un muchacho y pega el grito: José Gabino, ladrón de camino.
—Entre con nosotros —insistía el hombre. Se le puede presentar una buena proporción y juega su gallo. Y se vuelve a acordar de sus buenos tiempos.
—A eso es que le tengo miedo yo, no ve. Yo me conozco. Empiezo a jugar y me entusiasmo y entonces ya no sé lo que hago. No. Mejor es que me vaya". (O.S., p. 656).

fantástico y la conciencia que lo frena ordenándole cumplir su primer propósito: irse a la orilla del río y comerse el gallo en caldo, mientras vuelve a sonreír interiormente, luego de haber sido identificado y puesto en evidencia en la gallera.

Alternando con el tono humorístico que va implícito en los cuentos picarescos, se presenta el tono grave, pero siempre respaldado por un contexto de esencias populares.

En cuentos de sus libros anteriores, Uslar Pietri había fundado el asunto en materiales provenientes de la poesía folklórica, la cual aparece ligada íntimamente al desarrollo y a la estructura, y no como simple interpolación regionalista.

"El hecho que hizo Pastor", nace de un romance popular relativo a cierto crimen entre transportadores del oro guayanés. Otro Pastor —que no es el personaje del romance— también peón de un correo del mineral, perpetra un crimen en el mismo lugar donde el poema narraba el asesinato de dos hombres. Ofuscado por la tonada que cantaba repetidamente un arpista de la "pulpería", a petición de cierto ebrio cotidiano, el segundo Pastor repite los hechos para terminar, luego de una fuga efímera por la selva, en manos de las autoridades. El romance fragmentado apuntala el desarrollo de la trama; la anticipación está dada directamente en el diálogo entre misia Carmen, esposa de Antonio Gasco —uno de los muertos— y su sirvienta.

Los cuentos restantes, excepto uno y la novela corta que clausura el libro, abordan temas pueblerinos como los que había tratado en *Red*. A veces tocan la historia reciente del país en sus tragedias, como ocurre en "El baile de tambor". La vieja estampa de las reclutas y de las "pelas" con que eran castigados los soldaditos en los cuarteles de Juan Vicente Gómez, suministran el asunto. Pero Hilario es un personaje negro que, atraído por la música febril de los tambores barloventeños, regresa a su pueblo —donde había sido reclutado— para que lo detenga el Comisario —Ño

Gaspar—, luego de haber bailado con Soledad, al compás de las percusiones alucinantes; y entonces, golpeado y vacente sobre los ladrillos del calabozo ve desfilar los planos temporales de las secuencias anteriores, con una vertiginosidad que lo transporta, de los días de fuga por el monte, como desertor, a la vida cuartelaria remota, de la que había huido y, por asociación de ideas, presentir el futuro desenlace que no se muestra sino en plano imaginario de pensamiento; cuando le atraviesen los fusiles por entre las piernas y el cabo Cirgüelo ordene que toquen "La pava" —marcha militar histórica que era entonada para que no escuchasen los gritos de los castigados— para proceder a fustigarlo; es decir, "la pela".

El ritmo de los tambores está sugerido eficazmente por la prosa rítmica, que ya no tiene la tonalidad romancera de "La negramenta", el cuento negroide de *Red*, sino la legítima musicalidad dramática de los merengues barloventeños, lograda a base de reiteraciones nasales o de otros grupos fónicos.[183]

En "Miralejos", cuento final de su primer libro, Uslar Pietri había tratado ya el tema de una epidemia de fiebre, para provocar la muerte de Gabriel, uno de los hermanos. En igual forma desaparece el arriero del cuento titulado "El día séptimo". "La cara de la muerte" reincide en la utilización de un tema similar: las epidemias de cólera que asolaron pueblos enteros. Pero la técnica narrativa de esta vez logra efectos constantes en otros relatos —de dramatismo profundo, con

183. "(...) Todo va y viene en el tambor. Las mujeres. Las luces. Los nombres de las cosas. Su nombre que lo llama y lo llama sin cesar.
Hilario, dice. Hilario, repite. Hilario, el tambor. Hilario, la sombra. Hilario, Hilarito, Hilarión, Larito, Larión. Larito, ito, ito, ito. Retumba el ritmo. Todo lo sacude. Tumba y retumba. Zumba en la sombra. Zumba.
Tambalea todo. Tan tan. Tambalea Hilario. Tanta sombra. Tanta noche. Tanto tambor. El tambor tantea en la sombra. Hilario, Hilarito, Hilarión". (O. S., p. 605).

el uso de diálogos colectivos para crear un clima de consternación general; pero especialmente el vigor está en el conflicto de la soledad, personificado en don Manuel Fornero[184] cuyo carácter alegre y bohemio de hacendado rico que vive en un pueblo, se ve transformado con el miedo a la muerte, hasta obligarlo a refugiarse en la casa abandonada de su hacienda y encontrar ahí, indefectible, el rostro inexorable que desfigura, por la propia agonía, los rasgos fisonómicos de Arcángel, el peón que lo acompaña hasta sobrevivirlo. El proceso interior de la amargura en el temperamento del personaje, borra toda otra posibilidad de describir el ambiente, como no sea el humano de la consternación general del pueblo, producida por la epidemia. Arcángel es una especie de sombra que "aparece" cuando don Manuel lo llama; que está siempre como acechando para presentarse al fin y ser la propia imagen letal.[185] Este, el toque de realismo mágico.

También con la técnica usual del diálogo colectivo, pero elevado a su punto de mayor tensión, casi a personaje aglutinante, se desarrolla "Los herejes", único cuento donde Uslar Pietri plantea el tema del fanatismo religioso capaz de conducir a un asesinato. La anécdota desencadenante —muerte del hijo de Macacha, que se atribuye a que la madre había penetrado en un templo de protestantes— adquiere vigores progresivos a medida que la mujer va caminando y contando reiterativamente su desgracia, pero con agregados de frases que hilvanan un mito terrífico de castigos celestiales alrededor de los evangélicos. La perspectiva narrativa —omnisciente— localizada en Macacha, produce con las voces del vecindario que van sumándose, un *in crescendo* presagiante, una sensación de vértigo; la carrera de los vecinos —ya multitud— en camino hacia el templo diabólico, ante la presencia de la casa, se torna lento, cambia el ritmo acertadamente[186] y termina con la muerte de la niña —hija de los pastores protestantes, sola en la casa— perpetrada por el enardecimiento de Macacha, quien suelta el cadáver de su hijo para lanzar las piedras.[187]

---

184. "Manuel Fornero, Don Manuel, el flaco Manuel, el chivo Fornero, que por cada uno de estos distintos nombres, según la distinta relación, lo llamaban relacionados, peones o amigos se había ido del pueblo para la hacienda de café". (O.S., p. 616).

185. "A su lado estaba el peón. Le veía los pies descalzos y el deshilachado borde del pantalón. No podía levantar la cabeza. Era como un mareo. Más que levantar la cabeza era como si fuera cayendo de espaldas.
Le veía ahora las manos oscuras y nudosas. La blusa del color de la piel. El flaco cuello. Las grandes quijadas.
Pero no era la cara de Arcángel. El corazón le dio un vuelco.
—¿Quién eres? —creyó musitar.
No se le veían los ojos y la piel era azul como la de los gusanos azules". (O.S., p. 622).

186. "El tropel adelantaba cada vez con más prisa.
—¡Hay que pegarle candela a esa casa como a potrero apestado!
Todavía lejos, hacia un lado del camino, empezó a verse la casa donde tenían su capilla los protestantes. Era una casa blanca, de zócalo azul y puertas verdes, con techo gris de cinc.
No se veía a nadie en los alrededores.
Al irse acercando hubo como un refrenamiento. Avanzaban cada vez más lentamente. La casa se destacaba nítida, impresionantemente sola en medio del campo. Anchas y abultadas nubes grises hacían fondo en el cielo. Parecía como si fuera a llover. Un viento húmedo cortaba los cuerpos". (O.S., p. 639).

187. "Macacha corre tras de la niña. Lo que le ve ahora es la espalda menuda. Las dos trenzas rubias flotantes. Cerca. Entre el griterío y el estruendo de los golpes.
—¿Qué queremos?
Casi al alcanzarla le descarga sobre la cabeza la piedra. La niña rueda un trecho entre la tierra y la hierba. Los que vienen detrás de Macacha la apredrean ya tendida en el suelo. Ya quieta. Ya tan quieta como Macacha que mira floja, ausente, agotada. Tan floja como el sonido de los pesados pedruscos sobre la carne floja e inerte, blanca y manchada de sangre". (O.S., p. 641).

Igualmente con la muerte cebada en un niño termina "El encuentro", donde la perspectiva inicial está centrada en un perro trashumante, cuya carrera va describiendo a ritmo acelerado los paisajes que atraviesa hasta topar con la casa de Nicasio, niño apenas descrito como en silueta de ternura en el diálogo pueril que sostiene con el perro.[188] Lo original es el modo como se soluciona el desenlace porque el perro —rabioso, algo que tampoco se dice nunca— lo ha mordido, o porque se clavó el cuchillo que empuñó en su salida de cazador infantil en la que va seguido por el animal. La intensidad del cuento se mantiene siempre a una altura nueva, distinta, de realismo insinuante, mágico; primero, por no saberse el objeto de aquella carrera desenfrenada del perro; luego, por la imagen final de Nicasio, cuyo cuerpo es localizado por los vecinos, debido a una ronda de zamuros que merodea sobre él.

Personaje infantil como los que protagonizan los dos cuentos anteriores, es Dominguito en "El cachorro". La fuerza está dada por la riña de muchachos de pueblo, un ambiente humano colectivo que ha servido como telón de fondo a los dos cuentos de José Gabino y al de "La Blanquera", para elevarse en este último a un primer plano narrativo. El pleito de Dominguito con el hijo de don Pancho, el pulpero, permite que el personaje comience a fantasear añorando a su padre —el mocho Domingo, bandolero perdido en la montaña— para que lo desagravie por la intervención maledicente de don Pancho[189] y para anticipar de esa manera el final del saqueo al pueblo, tiempo narrativo futuro; un saqueo donde encuentra al padre y se marcha con sus hombres para retrotraer la técnica de fuga como desenlace de la acción.

Dos episodios de tema amoroso se incluyen en el libro. Uno, que podría considerarse en el grupo de los cuentos picarescos —"La noche del rabopelado"— por el ardid de José Ramón —enamorador de pueblo— para poseer a Rosita, la sirvienta deseada por don Manuel, y cuyo ambiente nocturno tiene cierta gracia; el otro, más potente, que pinta a un Simón el renco en larga secuencia de planos temporales bien hilvanados en alternancia; rabioso y vengativo —subjetivamente— por el secuestro de su hija —María— a quien se roba Antero; y con un final de ternura contenida —por el peligro sorteado a tiempo del melodrama—, donde "La misa de gallo", da pie a que Simón penetre en la iglesia, y la figura del Niño Jesús[190] anticipe el sentimiento de amor paternal y de abuelo, cuando encuentre a María, abandonada y madre de un hijo.

---

188. "El niño hurgaba el suelo con un palo y hablaba.
—Yo soy Nicasio. Yo soy cazador. Buen cazador.
Cogió una piedra y la lanzó hacia el monte.
El perro la siguió con la cabeza.
—Eso no es nada. A los lagartijos no los pelo. Se asoman por entre el mogote y les mando esa pedrada. Ya vas a ver". (O.S., p. 676).

189. "Si él fuera ese mocho Domingo. Su taita. Mandinga. Con ése no se meterían. Ese sí cargaba un machete de verdad. Y un revólver grande. Y de seguro también un fusil recortado, terciado a la espalda.
Debía ser un pedazo de hombre completo. No un pobre muchacho flaco como él. Con sus botas. Con sus espuelas grandes. De esas que suenan mucho al caminar. ¡Trin! ¡Trin! ¡Trin! En su buen caballo. No una mula como la de don Justo. No un caballo viejo como el que tenía don Pancho el pulpero. Un caballo completo, con las orejas paradas, de esos que no andan tranquilos y que se espantan de su sombra". (O.S., p. 686).

190. "Continuaba el movimiento de las gentes, de la sombra hacia la puerta iluminada. Insensiblemente se fue acercando al atrio, se deslizó por entre los grupos y llegó junto a una columna de la nave.
Entre multitud de cirios y de ramos se alzaba el pesebre del Nacimiento y en medio de él, flotando entre el gentío, el Niño Dios. (...).
Hubo un momento en que el grueso ronquido del "furruco" se cortó bruscamente, y en medio del silencio que siguió, el cura se volvió hacia los fieles, erguido, con los brazos abiertos y las manos en alto con la palma extendida, pronunciando palabras litúrgicas. Algo hondo y poderoso hizo volver el rostro del renco hacia el Niño Jesús. Era como si hubiera vuelto a encontrar algo perdido, y olvidado". (O.S., p .711).

Las materias renovadoras que Uslar Pietri hace desfilar como asuntos de los cuentos que forman el libro, se remontan no sólo a lo popular visto en perspectiva capaz de aprovechar sus valores más auténticos, sino que por vía de búsqueda, tropieza con el drama de un personaje de la conquista americana, que bien podría considerarse procedente de la Nueva España y en regreso a la Península;[191] vale el desfile de planos narrativos, pese a las deficiencias producidas por el desinterés que entrañan los temas no vivenciales. El personaje carece de nombre. Los diálogos se limitan a pocas líneas imprescindibles para establecer la relación de personajes y de espacio; las preguntas consabidas del posadero, que sube a la habitación del conquistador —excriador de puercos— moribundo y afiebrado, para ver qué necesita, primero; para indagar el paquete de oro, producto de su aventura indiana — y de la venta de su caballo "Motilla", otro personaje tácito en la rememoración del enfermo —y, finalmente, para robarle el oro y, con él, los sueños del hombre ya inmovilizado e inerme, que prefiere perder la fortuna íntegra y no el mínimo de vida que le resta por la enfermedad.

Técnicamente, el mejor cuento del libro es "El venado". La sincronía entre la muerte del venado de doce puntas —lograda por Damián—, del que José del Carmen, el curandero, había dicho que era maligno, y la muerte de Benita —la mujer de Damián— a quien el personaje fundamental encuentra yacente cuando regresa precipitado por los montes, de su cacería en la cual mató el venado, sin atreverse a tocarlo, por temor, forma una unidad narrativa en varios planos, apta a recibir una innovación en el uso de los monólogos interiores. Los usados por Uslar en sus demás cuentos, siempre obedecían a una lógica excesiva, a un freno técnico que privaba al lector de gustar la anarquía del pensamiento no exteriorizado. Si bien, esta vez, tampoco se decide a eliminar la puntuación, en este cuento el deslinde de planos evocativos se desata en torrente y en desorden, para que la acción gane toda la fuerza de las técnicas que la narrativa moderna venía aplicando. Al lado de la perspectiva omnisciente del narrador, localizada en Damián, se interpolan las frases del monólogo interior.[192]

191. Lo que hace pensar en que el desconocido personaje, exento de nombre, procede de la Nueva España, es el uso de "mexicanismos" indígenas: "En el centro estaba la piedra de los sacrificios cubierta de costras de sangre vieja y en el fondo sombrío el Huichilobos". (O.S., p. 726).
"El recinto era estrecho. A poco comenzó a distinguir un reflejo amarillo que flotaba en la sombra y, luego, detrás del reflejo, el rostro sombrío y espantoso de un teul". (O.S., p. 729).
"El lenguaraz indio que le servía de intérprete tradujo las palabras que le dirigió el cacique principal. —Malinche, nuestros adivinos nos han dicho que eres de la raza divina de los teúles". (O.S., p. 732).

192. "¿Para dónde va? Si saliera ahora el venado de las doce puntas. El que trae desgracia, José del Carmen. El año de la sequía habían matado un venado de doce puntas. Mejor es que no lo encuentren, dice José del Carmen. Pero ¿para dónde va? Ya está lejos del rancho. ¿Qué le estará haciendo José del Carmen a Benita? Está muy enferma. Benita con esa puntada en el costado. Se ha puesto vieja Benita.
Damián, mejor es que se vaya con su rochela para otra parte. Entonces estaba muchacha. Y hacía una morisqueta muy graciosa con la boca. Y siempre tenía el mechón de pelo sobre los ojos. Si ésta no es rochela. De verdadita verdadita es la cosa. Si no me quieres, este hombre se va a malograr. Me voy a malograr Benita, por culpa tuya. Quítate el pelo de los ojos que no te veo la cara".
....
Venirse a enfermar Benita. Una mujer tan sana. Nunca se cansaba. Nunca se ponía triste. Siempre estaba haciendo algo. Estaba pilando el maíz y cantaba. Estaba barriendo y cantaba. Estaba lavando y cantaba. Sino una vez. Mejor es que yo me vaya, Damián. Estás loca, mujer. No estoy loca. Yo sé que tú quieres tener hijos como todos los hombres. Y yo no los voy a tener. Ya llevamos muchos años juntos para saberlo. Yo soy como una vaca horra, Damián. No sirvo para nada. (...)" (O.S. pp. 662-663).

Para último dejó Uslar Pietri la inserción de una novela corta: "Maichak". Dividida en tres capítulos con vida propia de cuentos enlazados por la comunidad de personajes.

Tiene todos los caracteres nuevos del realismo mágico, independizado ya para siempre del surrealismo. El asunto responde a la caracterización hecha por el propio Uslar en relación a la fuente indígena de la conseja popular,[193] por cuanto Maichak —el personaje— es la explicación mítica de un fenómeno geográfico, a tiempo que la leyenda de la adquisición de aprendizajes laborales por el hombre. "Maichak" tiene toda la riqueza de una trama interna precisada por la ingenuidad del personaje que provee a la narración de su atmósfera poética.

El personaje Maichak es el hombre legendario que enseñó la perfección técnica de las artesanías a los grupos indígenas del Amazonas y, además, el origen cosmogónico del Auyantepui. Los recursos del mito permiten al autor jugar con la fantasía, dejar que Maichak hable con el hombre del río, quien premia su simplicidad de carácter con la taparita mágica, cuya virtud es la de secar el cauce para obtener abundante pesca, pero robada por el cuñado de Maichak es la causante de una inundación que destruye el pequeño poblado indígena de Camarata; en igual sentido Maichak entiende la canción del cachicamo y le arrebata la maraquita capaz de congregar a los váquiros; estos dos elementos mágicos, casi de cuento infantil —las leyendas indígenas tienen esa diafanidad ingenua— desatan la envidia de los dos cuñados, y los consecuentes finales de los dos primeros capítulos. El mundo mágico de la novela se acrecienta cuando Maichak puede aprender los oficios para los que estaba privado, del propio Piaimá, genio protector de los camaracotos; tomar como esposa a la hija del "Rey Zamuro", escapar de las iras de éste, luego de cumplir con sus mandatos para merecer segunda esposa —la primera había sido descuartizada por

193. V. nota 174.

Maichak en el capítulo II—, pero ayudado por los animalitos de la selva, cuyo lenguaje comprende, morir, finalmente, victimado por el susto, para originar el nacimiento de un volcán —Auyantepui—, hacer temblar la tierra con sus propios temblores de miedo y engendrar un mito.

La esencia de lo popular fue hallada por Uslar Pietri, en forma atinada, dentro del mundo narrativo de las tradiciones orales; no en los falsificados y artificiosos argumentos de la literatura criollista. La materia es de pueblo, pero la técnica con que elaboró sus contenidos, estuvo a la altura de las últimas expresiones de la innovación narrativa. La lección final era también dictada en una obra carente de regionalismos hasta donde fue posible; universal, por lo tanto. Todavía quedaba esperar más de su condición como cuentista; poco menos del novelista que en los últimos años vive el drama de reencontrarse en la frescura que dio calidad a *Las lanzas coloradas*. Y lo ha logrado a cabalidad en el último volumen de narraciones breves —Pasos y Pasajeros— cuya consideración queda fuera, por esta vez.

FINAL

Hasta ahora se había reconocido en la Literatura Hispanoamericana el valor de Arturo Uslar Pietri como novelista y, de modo muy exclusivo, como autor de *Las lanzas coloradas.*

Cierto es que sus cuentos —al menos los dos primeros libros— lograron escasa difusión fuera del ámbito venezolano, salvo algunos sueltos, incluidos en antologías. En este caso, no siempre fueron los mejores, o bien se eligió el mejor de su segundo volumen, para reproducirlo numerosamente: "La lluvia".

He procurado demostrar que este autor tiene valores significativos bastantes para considerarlo como un maestro de la narración breve, género donde se ha logrado cabalmente y ha aplicado procedimientos modernos, más que en la novela donde, excepción hecha de la ya citada, ha pugnado dramáticamente por expresarse, sin haber repetido su proeza de los 25 años de edad.

Por razones de formación cultural juvenil, Arturo Uslar Pietri estuvo ubicado en las corrientes literarias de vanguardia; aplicó los métodos teóricos del surrealismo, en particular al cuento, desde su primer libro, donde son ostensibles. También eligió motivos y temas de clara identidad con el único movimiento de vanguardia que logró fijar en un cuerpo de doctrina, postulados renovadores del arte contemporáneo.

Las ideas surrealistas, puestas a circular por Hispanoamérica hacia la década del 20, se han estudiado; pero los estudios han quedado reducidos al poema, la mayoría de las veces, con mengua de las mismas influencias en la narración. Falta quien indague las manifestaciones orgánicas de tal escuela en un panorama general del cuento y la novela, producidos colateralmente durante

los años en los que imperó la llamada literatura de protesta o de denuncia.

Los momentos en que Arturo Uslar Pietri introduce potencialmente esas ideas, cristalizadas en obra de arte, son para Venezuela y para algunos países hispanoamericanos, de post-modernismo más o menos beligerante, de hondas polémicas acerca del realismo crítico y de contagio social-político en la literatura. Este hecho da mayor relieve a su intento, si se considera que la mayor parte del relato y la novela venezolanos, por aquellos años, estaban impregnados de una voluntad combativa contra la dictadura de Juan Vicente Gómez. La obra de Uslar Pietri no responde a esas inquietudes extra-literarias.

Estas consideraciones dan derecho a tenerlo como el primer renovador sistemático del cuento contemporáneo de su país, si se toma como punto de partida, la incorrectamente llamada "Generación de 1928".

Cuando aparece su segundo libro de cuentos, Arturo Uslar Pietri delimita los campos entre el surrealismo —cuya incidencia vital pudo palpar directamente en París— y el realismo mágico, tendencia que comenzaba a afirmarse en algunos escritores hispanoamericanos.

El realismo mágico, entendido como tendencia que introduce modalidades fantásticas, imaginarias y esotéricas dentro de un mundo objetivo, o como subjetivación y deformación de la realidad por obra de factores del subsconsciente, de la superstición y de la fantasía populares —aparecidos, ánimas, animales que hablan y seres humanos que les entienden su lenguaje—, procede originalmente de ciertas tendencias apuntadas en teoría por los surrealistas, como serían la búsqueda de lo maravilloso, la vuelta a lo primitivo y mítico, el "azar objetivo", el elemento onírico, la superstición popular; en fin, lo que proviene de la realidad misma, como una consecuencia deformadora, imaginaria y fantástica.

Arturo Uslar Pietri introduce en el cuento venezolano una serie de procedimientos técnicos, como el uso de

los planos narrativos temporales, el monólogo interior, el mundo de los sueños; y de esa manera erradica, el primero, los viejos métodos del realismo malentendido al modo del siglo XIX que seguía imperando en la mayoría de los narradores venezolanos de su tiempo.

Con su tercer libro regresa a temas y motivos regionales, cuando los cuentistas se orientaban hacia un cosmopolitismo que el propio autor había sugerido en *Barrabás y otros relatos*, como un medio de liquidar los vicios heredados del costumbrismo y del criollismo; pero ese retorno a la propia realidad lo consigue sobre la base de una nueva dimensión: la tradición oral de los cuentos populares y folklóricos, cuyos temas, técnicas y personajes incorpora para desarrollarlos y recrearlos con recursos *expresivos cultos*. De esa manera, por segunda vez, traza itinerarios remozadores, elude el lugar común y gana para sí el mérito de volver a ser considerado renovador.

Como consecuencia, Uslar parecía estar demostrando que se distaba mucho de haber dejado exhaustos los temas nacionales; pero que el hecho de tratarlos no obligaba a incurrir en el pintoresquismo del lenguaje, en las descripciones morosas de la naturaleza, con detrimento del hombre, sino que también en los tipos humanos de cada país, existen conflictos y dramas interiores válidos para la creación literaria, a quienes se necesitaba descubrir para expresarlos con una metodología moderna, con un vocabulario universal, más trascendente, menos circunscrito al giro autóctono; esa, a mi entender, su mayor conquista.

Domingo Miliani.

México, D. F., noviembre de 1965.

Mérida, enero 1969.

BIBLIOGRAFIA(*)

(*) NOTA: Se incluyen en esta referencia, por razones de objetividad elemental, las obras que aparecen citadas expresamente en el cuerpo del trabajo; fueron omitidas las obras consultadas que no implicaron cita indispensable. Además, sólo se mencionan aquí las referencias bibliográficas que no aluden de manera directa al autor estudiado; estas últimas van enumeradas en la ficha bio-bibliográfica que se incluye como Apéndice I.

AGUDO FREITES, Raúl. *Pío Tamayo, la vanguardia y la prensa de Caracas.* Caracas, UCV, Fac. de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones de prensa, 1968 (versión mimeografiada).

ALEGRIA, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana.* México, Edics. de Andrea (3ª ed.), 1966.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *El cuento español.* Buenos Aires, Edit. Columba (Col. Esquemas, Nº 46), 1959.

ARELLANO MORENO, Antonio. "Las siete reformas constitucionales del General Juan Vicente Gómez". En: *Mirador de historia política de Venezuela.* Caracas-Madrid, Edime, 1968, pp. 13-61.

BRETON, Andre. *Los manifiestos del surrealismo.* (Traducción e introducción de Aldo Pellegrini). Buenos Aires, Nueva Visión (Col. Ensayos), 1965.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo.* México, EDIAPSA, 1949.

Tientos y diferencias. México, UNAM, 1964. Montevideo, Arca, 1967.

CASTELLANOS, Enrique. *La generación del 18 en la poética venezolana.* Caracas, Edics. del Cuatricentenario de Caracas, 1967.

CASTELPOGGI, Atilio J. *Miguel Angel Asturias.* Buenos Aires, La Mandrágora, 1961.

COLL, Pedro Emilio. "Decadentismo y americanismo". En: *El Castillo de Elsinor. Palabras.* Madrid. Editorial América, s.a., pp. 57-70.

CUENCA, Humberto. *Imagen literaria del periodismo.* Caracas, Edit. Cultura Venezolana, 1961.

CHABAS, JUAN. *Literatura española contemporánea. 1898-1950.* La Habana, Cultural S. A., 1952.

DESNOES, Edmundo. "El siglo de las luces". (R). En: *Casa de las Américas,* La Habana, oct.-nov., 1964, Nº 26, p. 100.

FABBIANI RUIZ, José. *Cuentos y cuentistas.* Caracas, Edics. Librería Cruz del Sur, 1951.

GABALDON MARQUEZ, Joaquín. *Memoria y cuento de la generación del 28.* Caracas, s. e., 1958.

El poeta desaparecido y sus poemas. Caracas-Madrid, Edime, 1954.

GIL FORTOUL, José. *Historia constitucional de Venezuela.* En: *Obras Completas,* vols. I-III, Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, 1954.

"Vanguardismo poético". En: *Sinfonía inacabada. Obras Completas.* Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, 1957, vol. VII, pp. 389-399.

JOSEPHSON, Matthew. *Mi vida entre los surrealistas.* México, Joaquín Mortiz, 1963.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid, Gredos (Biblioteca Románica e Hispánica. Monografías y tratados, Nº 3), 1958.

LANDAETA, Leopoldo. "Auto de fe". En: *Válvula,* 1928, pp. 38-39.

LARREA, Juan. *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo.* México, Edics. Cuadernos Americanos, 1944. (Incluido también en: *Del surrealismo a Machupicchu.* México, Joaquín Mortiz, 1967, pp. 17-100.

LEAL, Luis. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana". En: *Cuadernos americanos.* México, jul.-ago. 1967, Nº 4, pp. 230-235.

LISCANO, Juan. "Antonio Arráiz. Un hombre, un poeta". En: Antonio Arráiz, *Suma Poética.* Caracas, INCIBA (Biblioteca Popular Venezolana, Nº 108), 1966, pp. 9-51.

MEDINA, José Ramón. "Vanguardia y surrealismo en Venezuela". En: *Jueves.* Suplemento literario de El Nacional. Caracas, mayo 16 de 1963.

MENESES, Guillermo. "Nuestra generación literaria". En: *El Farol.* Caracas, nov.-dic. 1961, Nº 197, pp. 33-36.

MORON, Guillermo. *Para una historia de la moral política en Venezuela.* (Discurso de incorporación como Individuo de Número en la Academia Nacional de la Historia). Caracas, 31 de marzo de 1960.

PELLEGRINI, Aldo. "El movimiento surrealista". En: *Rev. Cursos y Conferencias.* Bs. Aires. Nº 222, sept. 1950, y Nº 226-228, ene.-mar. 1951. (Incluido como prólogo a la *Antología de la poesía surrealista.* Bs. Aires, Fabril Editora, 1961).

PICON SALAS, Mariano. *Literatura Venezolana.* México, Edit. Diana, 1952.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. *Obras Completas.* Madrid, Aguilar (vol. II, Prosa), 1958.

ROSALES, Julio. "Evocación de *La Alborada*". En: *Revista Nacional de Cultura.* Caracas, jul.-ago. 1959, Nº 135, pp. 6-18.

SAMBRANO URDANETA, Oscar. Prólogo a: Fernando Paz Castillo. *Poesías.* Caracas, Edit. Arte, 1965.

TORRES, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia.* Madrid, Edit. Caro Reggio, 1925.

Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Guadarrama, 1965.

TORRES RIOSECO, Arturo. *Novelistas contemporáneos de América.* Santiago de Chile, Nascimento, 1939.

VAN THIEGEM, Philippe. *Pequeña Historia de las grandes doctrinas literarias en Francia.* Caracas, Edics. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1963.

ZUM FELDE, Alberto. *Indice crítico de la literatura hispanoamericana.* México, Edit. Guaranía (vol. II: La narrativa), 1959.

APENDICE

FICHA BIO-BIBLIOGRAFICA DE ARTURO USLAR PIETRI

NOTA: Tanto los datos biográficos como los bibliográficos que lleven entre paréntesis las iniciales JLV, indican que han sido tomados del libro de José Luis Vivas *La cuentística de Arturo Uslar Pietri,* cuyas especificaciones editoriales se consignan en la sección de estudios sobre Uslar, en esta misma ficha. Cuando la abreviatura en paréntesis sea Cuest., se expresa que provienen los datos del cuestionario confidencial que le fuera remitido al autor estudiado. Los datos bibliográficos restantes han tenido como fuente principal de referencias el *Handbook of Latin American Studies,* publicado en 26 volúmenes por la Universidad de Texas, y el *Index of Latin American periodicals Literature,* publicado por la Biblioteca Conmemorativa de Colón, Unión Pan Americana, Washington. Se omiten otras fuentes de referencias venezolanas de tipo general: historias literarias o Bibliografías cuando no van referidas directamente al texto.

I. DATOS BIOGRAFICOS

1906 (mayo 16)	Nace en Caracas, hijo del General Arturo Uslar y de doña Helena Pietri. Estudios primarios en Caracas "en una escuela de primeras letras, privada, regentada por una vieja señorita, y más tarde en los primeros grados del Colegio Francés". (Cuest).
1915-1916	Estudia en la Escuela Pública Unitaria de Cagua (Edo. Aragua). (Cuest).
1917-1922	Concluye la Primaria en la Escuela Federal Graduada "Felipe Guevara Rojas" de Maracay (Edo. Aragua) y cursa la mayor parte de la Secundaria en el Colegio Federal de Varones de la misma ciudad. (Cuest).
1923	Termina su bachillerato en Los Teques, en el Liceo San José, de los padres jesuitas. (Cuest). Ingresa en la Fac. de Derecho de la Universidad Central de Venezuela, para concluir la carrera en 1929 (Cuest).
1929	Después de obtener el Doctorado en Ciencias Políticas, en Caracas, viaja a París. El mismo año ingresa al Cuerpo Diplomático de Venezuela en la capital francesa (JLV). Hace vida de tertulia intelectual. Amistades con Georges Pillement, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Rafael Alberti, Máximo Bontempelli, Curzio Malaparte, Adolphe de Falgairolles, Max Daireux, Jean Cassou, Robert Desnos, los venezolanos César Zumeta, Alberto Zérega Fombona y Caracciolo Parra Pérez.
1929	Viaja por Inglaterra.
1930	Recorre Italia.
1931	Visita España y entabla contacto intelectual con Ramón del Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti,

	Antonio Espina, José Díaz Fernández y el colombiano Jorge Zalamea. Ese mismo año viaja por Egipto acompañado de Miguel Angel Asturias. (Cuest).
1932	Conoce Marruecos. Desde 1930 y por todos estos años, va un mes a Ginebra como Delegado de Venezuela ante la Sociedad de las Naciones. (Cuest).
1934 (febrero)	Regresa a Caracas.
1936	Efectúa un recorrido por el Alto Orinoco (JLV).
1937	Hasta 1941 será Profesor de Economía Política en la Escuela de Derecho de la Universidad Central de Venezuela. Al mismo tiempo trabaja como Director de Información y Publicidad del Ministerio de Relaciones Exteriores. (Cuest. y JLV).
1938	Es uno de los fundadores de la Facultad de Economía en la Universidad de Caracas. Es nombrado Director de Política Económica del Ministerio de Relaciones Exteriores. Al fundarse la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, será el primer catedrático de Literatura Venezolana, hasta 1950. Es nombrado Director del Instituto de Inmigración y Colonización (JLV).
1939	Contrae matrimonio con Isabel Braun. Es designado Ministro de Educación en el Gabinete del General Eleazar López Contreras.
1940	Nace su primer hijo: Arturo.
1941	Pasa a ocupar el Ministerio de Hacienda en el Gabinete del General Isaías Medina. Luego pasa a ocupar la Secretaría de la Presidencia de la República (JLV).
1942	Hasta 1945 es Ministro de Relaciones Interiores.
1944	Nace su segundo hijo: Federico.
1945	El régimen constitucional del General Isaías Medina es derrocado por un golpe civil-militar. Vuelve a ocupar la cátedra de Economía Política de la Universidad (JLV).

1946	Sale desterrado a Estados Unidos. Desde Nueva York dirige una carta pública a Rómulo Betancourt, Presidente Provisional del nuevo régimen.
1947	Luego de un breve descanso en el Canadá, se incorpora con calidad de Profesor Invitado por la Universidad de Columbia, a la docencia universitaria. Dicta cátedra de Literatura venezolana e Hispanoamericana. Escribe una serie de artículos políticos, económicos y de otros temas en El Nacional de Caracas.
1948	Derrocado el régimen constitucional de Rómulo Gallegos, solicita visa para volver a Venezuela. Le es negada, bajo argumento de que la situación era agitada.
1950 (julio 17)	Regresa definitivamente a Caracas. Ocupa de nuevo la cátedra de Literatura Venezolana en la Universidad. Trabaja en la Publicidad ARS, empresa fundada por su amigo Carlos Eduardo Frías, junto al viejo compañero de París: Alejo Carpentier. Dirige el Papel Literario de *El Nacional*. Viaja por Europa acompañado de su esposa y de su amigo Alfredo Boulton.
1952 (?)	Funda el programa Valores Humanos en la televisión, que le gana popularidad enorme.
1955	Es designado Individuo de Número de la Academia de Ciencias Políticas y Sociales. Se recibe con un discurso acerca del petróleo, que levanta revuelo nacional. Le responde el Dr. Rafael Caldera.
1958	Ingresa como Individuo de Número de las Academias Nacional de la Historia y Venezolana de la Lengua.
1959	Es electo Senador Independiente por Caracas ante el Congreso Nacional. Juega papel relevante en hondas crisis que culminan con la división del partido mayoritario en el Gobierno: Acción Democrática. Lo llaman el "Hombre-Congreso".

1961 — Una serie de artículos publicados en *El Nacional* de Caracas, sobre la Universidad Nacional, provoca una polémica pública.

1963 — Finaliza el período de gobierno de Rómulo Betancourt. Para las nuevas elecciones, un grupo de independientes lanza su candidatura a la Presidencia de la República. Recorre el país en campaña electoral. Nuevamente resulta electo Senador al Congreso. Los promotores de su candidatura integran un partido político y entran a formar parte del Gobierno Constitucional del Dr. Raúl Leoni.

II. FORMACION CULTURAL Y ACTIVIDAD INTELECTUAL

Primeras lecturas de adolescencia: "Los autores más en mi temprana juventud fueron, naturalmente, el fabuloso Salgari, algo de Julio Verne, bastante de Dumas, enormes cantidades de Sherlock Holmes y de Raffles" (JLV).

1920 — Comienza a redactar sus primeros escritos.

1923 — "...aparecen en *Billiken* de Caracas, *El Hogar*, *El Universal* y *El Nuevo Diario* algunas prosas líricas" (Cuest). Rafael Pineda cita algunos trabajos de esta época: "Sapere", "Voces inoídas", "Las Casonas". Vivas agrega "De la secuencia antigua".

1925 — Aparecen sus primeros cuentos en *Elite* y *Billiken*.
Lecturas de juventud literaria: "Eugenio de Castro, Gómez Carrillo, Barbusse, Andreiev, Remy de Gourmont, Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Valle Inclán, Guillermo de Torre, Lorca, la *Revista de Occidente*, la *Gaceta Literaria* (Cuest). "...y al final los rusos, especialmente Andreiev, que con su *Sachka Yegulev* tuvo una influencia extraordinaria en los hombres de mi generación" (JLV).

1926 — Publica sus primeros cuentos "de algún valor literario", que luego recoge en "*Barrabás y otros relatos*" (Cuest).

1928 — Con sus compañeros Carlos Eduardo Frías, José Salazar Domínguez, Nelson Himiob, Rafael Rivero, Pedro Sotillo, Fernando Paz Castillo y Leopoldo Landaeta, funda el grupo y la revista *Válvula*, de la cual sólo apareció un número y cuyo primer y único manifiesto-editorial fue redactado por él.

1930	En París escribe su novela *Las lanzas coloradas.* Lecturas de esa época fueron Mauriac, Maurois, Bretón, Eluard, Berl, Giono, Michaux y Celine" (Cuest).
1931	Su novela *Las lanzas coloradas* es seleccionada en Madrid entre los mejores libros del mes, por un jurado que integraban Azorín, Ramón Pérez de Ayala, José María Salaverría, Enrique Diez Canedo, Pedro Sáinz Rodríguez y Ricardo Baeza.
1932	En el Mediterráneo, a bordo del "Champolion", concluye el original de *Las visiones del camino.*
1933	Algunos cuentos de su primer libro son traducidos al francés, alemán, inglés, ruso, portugués, polaco, italiano y checo.
1935	En Caracas, por su cuento "La lluvia", recibe el primer premio de un concurso promovido por la revista *Elite* (JLV). Con Pedro Sotillo, Julián Padrón, Bruno Pla (seud. de Alfredo Boulton), funda la revista *El Ingenioso Hidalgo.* En ella publicó dos ensayos: "Pies horadados" e "Interludio a la novela"; el primero, incluido en su libro *Las nubes.* (Cuest).
1947	En Nueva York concluye los originales de su segunda novela: *El camino de El Dorado.*
1948	Termina de escribir *Letras y hombres de Venezuela,* producto del trabajo de cátedra realizado en Columbia. Finaliza, además, los cuentos que integrarán *Treinta hombres y sus sombras.* En Caracas le es otorgado el premio "Arístides Rojas" de novela, por *El camino de El Dorado.*
1950	Concluye la redacción de *La ciudad de nadie.* Al regreso de Europa escribe dos libros de viajes: *El otoño en Europa* y *Un turista en el Cercano Oriente.*

III. APORTACION A LA BIBLIOGRAFIA DE ARTURO USLAR PIETRI

1. Obra narrativa

A. Cuento

Barrabás y otros relatos. Caracas, Tip. Vargas (1ª ed.), 1928.

Red. Cuentos. Caracas, Edit. Elite (1ª ed.), 1936.

Treinta hombres y sus sombras. Bs. Aires, Edit. Losada (1ª ed.), 1949.

Tiempo de contar. Caracas-Madrid, Aguilar (Col. Autores Venezolanos). (Prólogo de José Fabbiani Ruiz). (Incluye selección de los tres libros anteriores). 1954.

Obras Selectas. Caracas, Edime. (Son reeditados en su totalidad los tres libros citados). 1956.

Pasos y pasajeros. Madrid, Taurus Edics. (1ª ed.). 1966.

B. Novela

Las lanzas coloradas. Madrid, Edit. Zeus. (1ª ed). 1931.

——— Santiago de Chile, Edit Zig-Zag (Biblioteca Zig-Zag, Nº 56). (2ª ed.). (Prólogo de Mariano Picón Salas). 1932.

Die roten lanzen. Berlín, Bücherkreis. (Trad. de G. H. Neuendorff) 1932 y 1937.

Les lances rouges. París, Nouvelle Revue Francaise (Trad. Jean Cassou). 1932 y 1953. París, Gallimard (JLV).

Las lanzas coloradas. Santiago de Chile, Zig-Zag (Biblioteca Americana). 1940.

——— (Edited with introduction, exercises and vocabulary, by Donald Devenish Walsh). New York, W.W. Norton & Co. Inc., 1944.

——— Caracas, Edics. del Ministerio de Educación (Biblioteca Popular Venezolana, Nº 15), 1946.

——— En: *Obras Selectas,* pp. 5-172.

——— Bs. Aires, Edit. Losada, 1958.

——— Caracas, Organización Continental de los Festivales del Libro (Primer Festival del Libro Popular Venezolano, 1ª Serie, Nº 3), s. a.

The red lances. (Trans. from the spanish from Harriet de Onís. With an introduction by Federico de Onís). (Inst. American edition). New York, Knopf, 1963.

El camino de El Dorado. Bs. Aires, Losada. (1ª ed.). 1947.

——— Bs. Aires, Losada (2ª ed.). 1954.

——— En: *Obras Selectas,* pp. 173-399.

El laberinto de fortuna. Un retrato en la geografía. Bs. Aires, Losada. (1ª ed.). 1962.

El laberinto de fortuna. Estación de Máscaras. Bs. Aires, Losada (1ª ed.), 1964.

2. Obra ensayística

Esquema de la historia monetaria venezolana. Caracas, Edit. Elite. 1937.

Apuntes sobre los principales aspectos venezolanos del programa de estudios de Economía Política de la Fac. de Derecho de la Universidad Central de Venezuela. Caracas, s. e. 1941.

Las visiones del camino. Caracas, Edics. SVMA, Nº 11. 1945.

——— En: *Obras Selectas,* pp. 761-784. 1956.

Sumario de Economía venezolana, para alivio de estudiantes. Caracas, Centro de Estudiantes de Derecho. 1945.

——— (2ª ed. corregida y ampliada). Caracas, Edics. de la Fundación Eugenio Mendoza. 1958.

Venezuela necesita inmigración. Caracas, Empresa El Cojo. 1947.

Letras y hombres de Venezuela. México, Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme, Nº 42). (1ª ed). 1948.

——— En: *Obras Selectas,* pp. 945-1072.

——— Caracas, Edime (edición ampliada). 1958.

Las nubes. Santiago de Chile, Edit. Universitaria. (JLV). 1946.

——— Caracas. Edics. del Ministerio de Educación (Biblioteca Popular Venezolana, Nº 43). (Prólogo de Mariano Picón Salas). 1951.

——— En: *Obras Selectas,* pp. 1149-1340.

De una a otra Venezuela. Caracas, Edics. Mesa Redonda. 1950.

——— Bs. Aires, Losada, 1951.

——— En: *Obras Selectas,* pp. 1341-1463.

Apuntes para retratos. Caracas, Edics. de la Asociación de Escritores Venezolanos. (Cuadernos Literarios de la A.E.V., Nº 71). 1952.

——— En: *Obras Selectas,* pp. 1073-1148.

Arístides Rojas. Caracas, Edics. de la Fundación Eugenio Mendoza. (Col. Biografías Escolares, Nº 9). 1953.

Tierra venezolana. (Textos de..., fotografías de Alfredo Boulton). Caracas, Edics. Edime. 1953.

——— Caracas, Edics. del Ministerio de Educación. (Col. Vigilia, Nº 7). 1965.

Breve historia de la novela hispanoamericana. Caracas, Edime, 1954.

El otoño en Europa. Caracas, Edics. Mesa Redonda, 1954.

——— En: *Obras Selectas,* pp. 847-902.

La ciudad de nadie. El otoño en Europa. Un turista en el Cercano Oriente. Bs. Aires, Losada, 1960.

Pizarrón. Caracas, Edime, 1955.

Venezuela, un país en transformación. Caracas, Tip. Italiana, 1958.

Materiales para la construcción de Venezuela. Caracas, Edics. Orinoco, 1959.

La Universidad y el país. Caracas, Imp. Nacional, 1961.

Un rumor de ágora. Caracas-Madrid, Edics. Guadarrama, 1961. (Sobretiro del estudio preliminar al libro *Testimonios de la época emancipadora,* publicado por la Academia Nacional de la Historia).

Del hacer y deshacer de Venezuela. Caracas, Publicaciones del Ateneo de Caracas, 1962.

OBRAS SELECTAS. Caracas-Madrid, Edics. Edime (1ª ed.), 1953. (2ª ed.). 1956. Contiene los siguientes libros de ensayos: *Las visiones del camino. La ciudad de nadie. El otoño en Europa. Un turista en el Cercano Oriente. Letras y hombres de Venezuela. Apuntes para retratos. Las nubes. De una a otra Venezuela. El petróleo en Venezuela.*

Cuaderno de Holanda. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, 1961.

¿Tiene un porvenir la juventud venezolana? Caracas, Edics. del Frente Nacional Democrático, 1968.

3. Teatro

"E ultreja". En: *Cultura Venezolana.* Nº 93. Caracas, sept. de 1927.

"Cantata". En: *El Nacional,* Caracas, sept. 8 de 1955 (JLV).

Teatro: "El día de Antero Albán". "La Tebaida". "El dios invisible". "La fuga de Miranda". Caracas, Edime, 1958.

Chúo Gil y las tejedoras. Caracas, Tip. Vargas, 1960.

4. Discursos y Conferencias

"Regionalismo e integración nacional". — (Conferencia dictada en el Salón de Lectura de San Cristóbal, con motivo de la inauguración de su nuevo edificio, en marzo de 1938). San Cristóbal (Venezuela), Edit. Vanguardia, 1938 (JLV).

"Palabras en la inauguración de la Exposición de Arte Colonial". — En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, dic. 1939-ene. 1940; Nos 14-15; pp. 20-28.

La libertad económica y la intervención del Estado. — (Ciclo de conferencias organizado por el Partido Democrático Venezolano, del 5 al 22 de septiembre de 1944). Caracas, Tip. La Nación, 1945 (JLV).

El petróleo en Venezuela. — (Discurso de incorporación a la Academia de Ciencias Políticas y Sociales). Caracas, Ediciones de la Academia de Ciencias Políticas y Sociales, 1955.

Valores Humanos. — (Charlas por televisión). Caracas, Ediciones Edime, 1953 (1ª serie), 1956 (2ª serie), 1958 (3ª serie).

Discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia de Venezuela. — Caracas, Imp. del Ministerio de Educación, 1958.

Discurso de incorporación a la Academia Venezolana de la Lengua. — Caracas, Imp. del Ministerio de Educación, 1958.

Las responsabilidades en una democracia. — (Transcripción en folleto de un programa radiofónico). Caracas, 1958 (?).

Discurso del Dr. ... Embajador Extraordinario y Ministro Plenipotenciario en Misión Especial de la República de Venezuela, en la ceremonia de inauguración de la estatua de Simón Bolívar en la ciudad de Washington, el 27 de febrero de 1959. (Caracas, Bol. de la Soc. Bolivariana de Venezuela, abril de 1959). Caracas, Tip. Vargas, 1959.

La construcción de un país. — (Conferencia leíd
Bolsa de Comercio de Caracas, el 31 de ag
1961). Caracas, Empresa El Cojo, 1961.

La imagen del hombre en el arte contemporáneo .—
ferencia leída en la Fac. de Arquitectura y
nismo de la Universidad Central de Vene
Caracas, Fac. de Arquitectura y Urbanism
Espacio y Forma, Nº 10), 1962.

"Discurso de orden. Sesión solemne del 25 de j
1967, día del Cuatricentenario de Caracas".
racas, Concejo Municipal del Dtto. Federal

Oraciones para despertar. — Caracas, Comité de
Culturales (1967). Contiene: "El Cuatricen
de Caracas". "Bolívar". "Miranda". "Bello
Congreso de 1811". "Alejandro de Humboldt
guel Angel'. "Alfonso el Sabio". "Rubén
"Una educación para la vida". "Juan Usla



IV. COMPILACIONES Y ANTOLOGIAS

Antología del cuento venezolano. — Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación (Biblioteca Venezolana de Cultura. Col. Antologías, 2 vols.), 1940. (Comps. A. Uslar Pietri y Julián Padrón).

Juan Vicente González. Historia y pasión de Venezuela. (Selección, prólogo, nota y bibliografía de...). Washington, Pan American Union, 1950 (JLV).

Lecturas para jóvenes venezolanos. — Caracas, Edime, 1954.

Lecturas para un niño venezolano. — Caracas, Ediciones de la Fundación Eugenio Mendoza, 1954.

Sumario de la civilización occidental. — (Selección y prólogo de...). Caracas, Edime, 1959.

V. HEMEROGRAFIA

(Algunos ensayos publicados en revistas y periódicos)

"Esquema de la historia monetaria venezolana". — En: *Rev. de Hacienda.* Caracas, febrero, 1937, pp. 71-88.

"The spanish american novel declares its independence". — En: *Books abroad.* Norman, Oklahoma, vol. 11, Nº 2, 1937, pp. 150-152. (Versión española en *Letras de México*, dic. 1937).

"Afirmación de la novela hispanoamericana". — En: *Atenea*, Santiago de Chile, 1938, LI, XII, 3-10-V (JLV).

"Esquema de la literatura venezolana". — En: *El Universal*, Caracas, ago. 21, 1938 (JLV).

"Venezuela necesita inmigración". — En: *Cultura Nacional.* Caracas, año VII, Nos. 5-6, jun. 1941, pp. 1-5; Nº 7, jul. 1941, pp. 8-12; Nos. 8-9, ago.-sept. 1941, pp. 9-17.

"La conseja popular venezolana". — En: *Bitácora.* Caracas, mar. 1943, Nº 1, pp. 15-20. (Incluido en *Letras y hombres de Venezuela*, con el título "Tío Tigre y Juan Bobo").

"Los hijos del tío Samuel". — En: *El Nacional.* Caracas, 4-7-1944.

"Carta pública al Sr. Rómulo Betancourt, Presidente de la Junta Revolucionaria de Gobierno". — Caracas-Nueva York, 1946 (JLV).

"Venezuela obsequia libros al Perú". — En: *La Prensa*, Lima, 22-12-1946 (JLV).

"La tentativa desesperada de James Joyce". — En: *Cuadernos Americanos*, México, mayo-junio 1946, año V, vol. 27, Nº 3, pp. 258-266. (Incluido en *Las nubes)*.

"Andrés Bello, el desterrado". — En: *Cuadernos Americanos*, México, mayo-junio 1947; año VI, vol. 33, Nº 3, pp. 153-165. (Incluido en *Letras y hombres de Venezuela)*.

"Un balance de la revolución de octubre". — En: *El Nacional*, Caracas, sept. 4, 6, 19 y 26 de 1947 (JLV).

"La viña americana". — En: *Contrapunto.* Caracas, marzo 1948, Nº 1, p. 2.

"Situación actual de la literatura venezolana". — En: *Papel Literario* de *El Nacional,* 21-7-1948. (Entrevista de Carlos Dorante). (JLV).

"Bolívar". — En: *Cuadernos Americanos,* México, julio-agosto 1948, Nº 4, pp. 162-172. (Incluido en *Letras y hombres de Venezuela).*

"La frontera española del reino de la muerte". — En: *Rev. de América.* Bogotá, julio-ago. 1948, pp. 19-30. (Incorporado en *Las nubes).*

"La fiesta en Aspen". — En: *El Nacional,* Caracas, jul. 20, 1949. *Repertorio Americano.* San José, Costa Rica, ene. 20, 1950 (JLV). (Incluido en *Las nubes).*

"Mundos viejos y nuevo mundo". — En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, mayo-jun. 1949; Nº 74, pp. 3-8.

"Hacia un gobierno eficiente". — En: *Repertorio Americano,* ago. 10 1949 (JLV).

"La enseñanza de la democracia". — En: *Repertorio Americano,* agosto 10 de 1949 (JLV).

"El alfarero de repúblicas". — (Edición mimeografiada del Centro Estudiantil Peruano-Venezolano). (JLV). (Incluido en *Apuntes para retratos).*

"Lo criollo en la literatura". — En: *Cuadernos Americanos.* México, ene.-feb. 1950, vol. XLIX, Nº 1, páginas 266-278. (Incluido en *Las nubes).*

"La extrañeza americana". — En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, mayo-jun. 1950; Nº 80, pp. 3-12 (incluido en *Las nubes).*

"Las figuras de América: Juan Vicente González, el atormentado". — En: *Repertorio Americano,* XXI, páginas 134-151 (JLV). En: *Rev. de América,* Bogotá, junio 1950; pp. 134-151. (Incluido en *Letras y hombres de Venezuela).*

"Emisario del demonio". — (Lope de Aguirre). (Cap. de *El Camino de El Dorado).* En: *Américas* (OEA). Washington, jul. 1950, pp. 20-23.

"La vieja prensa". — En: *Periodismo.* Caracas, nov. 25 de 1950; pp. 4-8.

"Civilización y barbarie. Sarmiento". — En: *Nueva Democracia.* Nueva York, XXX, Nº 1 (JLV). (Incluido en *Las Nubes).*

"La soledad de Van Gogh". — En: *Nueva Democracia,* 1950; XXX, Nº 1 (JLV).

"Los fundadores de la vida criolla". — En: *Nueva Democracia,* 1950, XXX, Nº 2 (JLV).

"La florida picardía". — En: *Repertorio Americano,* 1950, XVI, Nº 1; *El Nacional,* 3-VIII-1950; *Alma Latina,* Puerto Rico, Nº 891, p. 19 (JLV). (Incluido en *Las Nubes).*

"Las sociedades secretas y la Independencia". — En: *Nueva Democracia,* Nueva York, oct. 1950; pp. 27-29.

"Población". — En: *Temas económicos.* Caracas, enero 1951, pp. 25-44. (Incluido en *De una a otra Venezuela).*

"Venezuela la pobre". — En: *Temas económicos.* Caracas, abril 1951, pp. 15-19. (Incluido en *De una a otra Venezuela).*

"Las imágenes del indio". — En: *Nueva Democracia.* Nueva York, ene. 1951, pp. 61-63. (Incluido en *Las nubes).*

"La hamaca de Bolívar". — En: *Américas* (OEA). Washington, mayo 1951, pp. 5-8. (Incluido en *Apuntes para retratos).*

"El trabajador y la historia colonial". — En: *Nueva Democracia.* Nueva York, jul. 1951, pp. 72-75.

"Lo mestizo en el inca Garcilaso". — En: *Asomante.* Puerto Rico, IV, 1948, Nº 2, pp. 5-8. (JLV). Publicado con el título: "El Inca Garcilaso de la Vega", en: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, enero-agosto 1952, Nos. 90-93, pp. 9-14. En: *Khana.* La Paz (Bolivia), mar. 1955, pp. 106-109. (Incluido en *Las nubes,* con título "El mestizo").

"El don de la papa". — En: *Nueva Democracia.* Nueva York, 1952, XXXII, Nº 1. (JLV).

"Venezuela ante el novelista". — En: *Rev. Shell.* Caracas, febr. 1952, año I, Nº 2, pp. 16-23.

"La noche y el día en Margarita". — En: *Quince Días.* Caracas, abr. 15 1952, pp. 32-36.

"Por el Diablo Cojuelo". — En: *El Nacional.* Caracas, 15 de enero de 1953. (JLV).

"Martí en Caracas". — En: *El Nacional.* Caracas, enero 22, 1953. (JLV).

"425 años de Nueva York". — En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, mar.-abr. 1953; Nº 97, pp. 7-17.

"Horas y rostros de Carabobo". — En: *El Farol.* Caracas, abril 1953; pp. 17-19.

"El indio en la literatura venezolana". — En: *Boletín Indigenista Venezolano,* 1953, I, Nº 2, pp. 195-206. (JLV).

"Perlas, pesos y bolívares". — (Brevísima historia de la moneda venezolana). En *Rev. Shell.* Caracas, sept. 1953; año II, Nº 8, pp. 4-9.

"Un día en el desván". — En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, sept.-oct. 1953; Nº 100, pp. 55-61. (Cap. inicial de *Arístides Rojas).*

"Cuatro momentos del destino americano". — En: *El Farol.* Caracas, febr. 1954; pp. 15-16.

"Key to Caracas". — En: *Américas* (OEA). Washington, feb. 1954; pp. 30-31.

"La Escuela Primaria". — En: *Ciencia de la Educación.* Bogotá, Fondo de los editores americanos, 1954.

"El desfile de Benozzo". — En: *Nueva Democracia.* Nueva York, 1955, XXXV, Nº 1 (JLV). (Incluido en *Un turista en el Cercano Oriente).*

"Compenetración de hombre y tierra". — En: *Nueva Democracia,* 1955, XXXV, Nº 2. (JLV).

"Esta es Grecia". — En: *Nueva Democracia,* Nueva York, 1955, XXXV, Nº 3 (JLV). (Incluido en *Un turista en el Cercano Oriente).*

"Por la ruta de Ulises". — En: *El Nacional.* Caracas, febr. 13 1955. (JLV).

"La grande y dorada aventura de Sir Walter Raleigh". — En: *Rev. Shell.* Caracas, dic. 1955; año IV, Nº 17, pp. 30-35.

"Camino de Luxor que fue Tebas". — En: *Nueva Democracia.* Nueva York, jul. 1956; pp. 24-26.

"La imagen en su nicho". — En: *El Farol.* Caracas, noviembre-dic. 1957; pp. 21-36.

"Magallanes". — En: *Rev. Shell.* Caracas, dic. 1957; año VI, Nº 25, pp. 9-10.

"Venezuela, un país en transformación". — En: *Farol.* Buenos Aires, mar. 1958; pp. 14-19.

"¿Existe una literatura venezolana?". — En: *El Tiempo.* Caracas (sic), 6 abr. 1958 (JLV).

"Un duelo de esperanzas: Mario Briceño Iragorry". — En: *Vida y Letras.* Caracas, jun.-jul. 1958.

"El glorioso viejo Sanín Cano". — En: *Repertorio Americano,* 1959, XXII, pp. 206-207 (JLV).

"El problema de la producción. Economía Venezolana". — En: *Economía Grancolombiana.* Bogotá, ago. 1959; pp. 63-79.

"El siglo silencioso". — En: *Humanidades.* Mérida (Venezuela), ene.-mar. 1959; pp. 13-17.

"La maravillosa jornada de Alejandro de Humboldt". — En: *El Farol.* Caracas, mar.-abr. 1959.

"El despertar positivista". — En: *Rev. de Historia de las Ideas* (I.P.G.H.), Nº 2, 1960; pp. 73-85.

"Cuaderno de Holanda". — En: *Rev. Nacional de Cultur* Caracas, sept.-dic. 1960, Nos. 142-143; pp. 6-17.

"La independencia y la historia de Venezuela". — En *Rev. Shell.* Caracas, mar. 1960; año IX, Nº 3 pp. 6-12.

"Veinticinco años de una consigna: sembrar el petróleo".— En: *Rev. Shell.* Caracas, dic. 1961; año X, Nº 4 pp. 37-44.

"Política para inocentes". — En: *Rev. Nacional de Cu tura.* Caracas, mar.-jun. 1962; Nº 151-152, pp. 7-2

"Las carabelas del mundo muerto". — En: *El Naciona* Caracas, 20 de enero de 1965. Suplemento especi dedicado al Ateneo de Caracas, p. B-3.

"Nuestro Dante". — En: *Rev. Nacional de Cultura.* C racas, enero-febrero 1966, Nº 173, pp. 4-6.

"Rubén Darío y el destino americano". — En: *El N cional,* Caracas, 7 de febr. de 1967. Suplemen especial dedicado al Ateneo de Caracas. (Inclui en *Oraciones para despertar).*

"El cuatricentenario encanto". — En: *Papel Literar* de *El Nacional.* Caracas, 5 de julio de 1967, p.

"La muerte de la crítica". — En: *Papel Literario* de *Nacional.* Caracas, 20 de agosto de 1967, p. 1.

"Venezuela, ¿vasalla intelectual?" — En: *Papel Literar* de *El Nacional.* Caracas, 7 de enero de 1968, p.

"Un profeta de la decadencia". — En: *El Nacional,* de mayo de 1968, p. A-4.

"El Estado y la cultura". — En: *El Nacional.* Carac 3 de agosto de 1968. Suplemento especial de conm moración de los 25 años del diario, p s/n.

"Otero Silva en el ensayo". — En: *Papel Literario* de *Nacional.* Caracas, octubre 27 de 1968, pp. 2-3.

"Nuestro Cid don Ramón". — En: *Papel Literario* *El Nacional.* Caracas, 15 de dic. 1968, p. 1.

NOTA: Se omitieron las fichas relativas a las laboraciones fijas que publica Uslar Pietri, ba título común de *Pizarrón,* en la p. A-4 del dia *El Nacional* en su edición de los domingos.



VI. ESTUDIOS Y ENSAYOS SOBRE SU OI

ALONSO, María Rosa. — "¿Por qué ya no se cul poesía épica? Un aspecto de *Las lanzas col* de Uslar Pietri". En: *Cultura Universitari* racas, 1955, Nº 47, pp. 114-119. (JLV).

ANGARITA ARVELO, Rafael. — "El farol a y el encendido" de *El camino de El Dorad* Martes de crítica literaria. *El Universal*. C 1948 (6 de abril). (JLV).

—— "De *Barrabás* a *El camino de El Dorado*' *El Universal*. Caracas, 1948 (23 de marzo).

ARAUJO, Orlando. — "Tierra Venezolana" (r En: *Rev. Nacional de Cultura*. Caracas, e 1954, Nº 102, pp. 143-145.

—— "Arturo Uslar Pietri" (fdo. J.C.L.). En: *Literario* de *El Nacional*. Caracas, 8 de e 1967, p. 2.

ARRAIZ, Rafael Clemente. — "Recorrido de *Las coloradas*". En: *Rev. Nacional de Cultura*. cas, nov.-dic. 1940, Nº 24, pp. 89-98.

CAMPOS, Jorge. — "Las novelas de Uslar Pietri *Insula*. Madrid, julio-agosto 1962, año XV meros 188-189, p. 15.

CAPELLINI, Enrique. — "Del retrato a la másc el *Laberinto de fortuna*" (entrevista). En: *Literario* de *El Nacional*. Caracas, 4 de a 1965, p. 4.

CERTAD, Aquiles. — "Semblanzas americanas: Uslar Pietri". En: *Repertorio American* (14 de julio), vol. XLII, p. 17. (JLV).

CREMA, Edoardo. — "*Las lanzas coloradas*", de Pietri. En: *Interpretaciones críticas de Lit* *Venezolana*. Caracas, Fac. de Humanidades cación, UCV, s.a., pp. 253-288.

DIAZ SOLIS, Gustavo. — "Uslar Pietri y la co vasalla". En: *Papel Literario* de *El Nacion* racas, febrero 11 de 1968, p. 1.

—— "Dos preguntas de *Zona Franca*. Contesta Uslar Pietri". En: *Zona Franca*. Caracas, nov. 1968, Nº 63, p. 21.

ENGLEKIRK, John E. — "Sobre: autores del cuento moderno venezolano" (1895-1935). En: Rev. *Iberia*, 1941, IV, Nº 7, pp. 183-187. (JLV).

ESPINOZA, Januario. — "Un gran escritor venezolano: Arturo Uslar Pietri". En: *Boletín de la Sociedad de Escritores Chilenos*. Santiago de Chile, marzo 1937, pp. 43-45.

FABBIANI RUIZ, José. — "Barrabás y otros relatos". (R). En: *El Universal*. Caracas, 1950, mayo. (JLV).

—— "De *Barrabás* a *Treinta hombres y sus sombras*". En: *Cuentos y Cuentistas*. Caracas, Edics. Librería Cruz del Sur, 1951, pp. 112-128.

GARCIA HERNANDEZ, Manuel. — "Las lanzas coloradas de Arturo Uslar Pietri, es el clásico libro de las guerras venezolanas". En: *Palabra Americana*, tomo XVIII, 1946. (JLV). (Incluido en: *Literatura venezolana contemporánea*. Bs. Aires, Ediciones Argentinas, "SIA", 1945, pp. 345-351).

GERBASI, Vicente. — "Las visiones del camino". (R). En: *Rev. Nacional de Cultura*. Caracas, mar.-abr. 1945, Nº 49, pp. 122-123.

GONZALEZ, Manuel Pedro. — "Tres autores americanos: Eugenio María de Hostos, Arturo Uslar Pietri y Mariano Azuela". En: *Atenea*, 1934, XXVI, páginas 180-183. (JLV).

GONZALEZ LOPEZ, Emilio. — "Uslar Pietri y la novela histórica venezolana". — En: *Rev. Hispánica Moderna*. Año XIII, Nos. 1-2, ene.-abr. 1947, pp. 44-49.

GUZMAN, Félix. — "Letras y hombres de Venezuela". (R). En: *Rev. Nacional de Cultura*. Caracas, mar.-abr. 1959, Nº 133, pp. 115-116.

INSAUSTI, Rafael Angel. — "Uslar Pietri y la novela hispanoamericana". En: *El Universal*, Caracas, 1955 (20 de agosto), p. 1. (JLV).

LA CRUZ, Salvador. — "Nuevos novelistas iberoamericanos". En: *El libro y el pueblo*. México, marzo 1955, pp. 5-75.

LATCHAM, Ricardo. — "Sobre Arturo Uslar Pietri, *Red*". En: *Atenea*, XXXVI, 1936, pp. 213-217. (JLV).

LEO, Ulrich. — "Las lanzas coloradas. Ensayo analítico". En: *Bitácora*. Caracas, ago.-sept. 1943, vol. II, números 6-7, pp. 58-82. (Incluido en: *Interpretaciones Hispanoamericanas*. Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, 1960, pp. 131-155).

LHAYA, Pedro. — "Pasos y pasajeros, de Arturo Uslar Pietri". (R). En: *Papel Literario* de *El Nacional*. Caracas, dic. 10, 1967, p. 4.

LISCANO, Juan. — "Semblanza de Arturo Uslar Pietr En: *Zona Franca*. Caracas, año V, Nº 63, nov. 196 pp. 24-25.

LOPEZ RUIZ, Juvenal. — "Pasos y pasajeros". (R En: *Rev. Nacional de Cultura*. Caracas, abr.-ju 1967, Nº 180, pp. 139-140.

LOPEZ SURIA, Violeta. — *Los cuentos y las novelas Arturo Uslar Pietri*. (Tesis doctoral). Madr Universidad Central. Fac. de Filosofía y Letr 1961.

MEDINA, José Ramón. — "El otoño en Europa". (R En: *Rev. Nacional de Cultura*. Caracas, jul.-a 1954, Nº 105, pp. 144-146.

—— "Arturo Uslar Pietri". (Entrevista). En: *Pa Literario de El Nacional*. Caracas, dic. 11 1966, p

MELENDEZ, Concha. — "El camino de El Dorado". (R En: *Asomante*. Puerto Rico, año 5, vol. 5, Nº ene.-mar. 1949, pp. 90-91.

MELICH ORSINI, José. — "De una a otra Venezuel (R). En: *Rev. Nacional de Cultura*. Caracas, jul octubre 1951, Nº 87, pp. 309-311.

—— "El camino de El Dorado". (R). En: *Rev. N cional de Cultura*. Caracas, jul.-ago. 1948, Nº pp. 161-163.

MELICH ORSINI, José. — "Letras y hombres de Ve zuela" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura*. racas, ene.-feb. 1949, Nº 72, pp. 189-192.

—— "Treinta hombres y sus sombras" (res.). En: *R Nacional de Cultura*. Caracas, ene.-abr. 1950, meros 78-79, pp. 229-231.

MENESES, Guillermo. — "El libro de Uslar Pietri, *tras y hombres de Venezuela*". En: *El Nacio* Caracas, 1947. (JLV).

MIRO QUESADA, César A. — "Barrabás y otros re tos". En: *Renovación*, 1928 (nov.-dic.). (JLV).

MORON, Guillermo. — "Sobre el arte de escribir. Int ducción a Arturo Uslar Pietri". En: *El Nacio* Caracas, 1954, XVI. (JLV).

—— "Comentarios anticríticos sobre el arte de escri Introducción a Arturo Uslar Pietri". En: *El li de la fe*. Madrid, Edit. Rialp, 1955.

MUÑOZ, Rafael José. — "Oraciones para despertar". (En: *Indice Literario* de *El Universal*. Caraca de octubre de 1967, p. 6.

MUÑOZ JIMENEZ, Fernán. — "El camino de El Do do". En: *Espiral*. Bogotá, 1952. (JLV).

OLIVARES FIGUEROA, Rafael. — "Sumario de la civilización occidental". (R). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, sept.-oct. 1959, Nº 136, páginas 142-144.

ONIS, Federico de. — "Introduction to The red lances". New York, Knopf, 1963.

PAREDES, Pedro Pablo. — "Apuntes para retratos". (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, nov.-dic. 1956, Nº 119, pp. 365-366.

—— "Lecturas para jóvenes venezolanos" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, ene.-feb. 1955, Nº 108, pp. 256-257.

—— "Obras Selectas" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, mar.-abr. 1954, Nº 103, pp. 153-154.

—— "Valores Humanos" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, jul.-ago. 1956, Nº 117-118, páginas 180-181.

PICON SALAS, Mariano. — "Arturo Uslar Pietri". En: *Repertorio Americano,* 1945, pp. 329-333. (JLV). En: *Rev. de América.* Bogotá, sept. 1945, páginas 329-333.

—— "La novela de Uslar Pietri". En: *Rev. Literaria Biblioteca Zig-Zag.* Santiago de Chile, sept. 30 de 1932, año III, Nº 56, pp. 3-4.

PICON SALAS, Mariano. — "Uslar Pietri y su nombre". En: *Comprensión de Venezuela.* Caracas-Madrid, Aguilar (Col. Autores Venezolanos), 1955, páginas 579-588.

PINEDA, Rafael (seud.). — "Vida literaria. Arturo Uslar Pietri". En: *Rev. Shell.* Caracas, jun. 1955, año IV, Nº 15, pp. 49-52.

PLA Y BELTRAN, Pascual. — "Materiales para la construcción de Venezuela" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, mar.-abr. 1960, Nº 139, páginas 199-200.

—— "Tres cuentistas venezolanos". En: *Idea* (Artes y Letras). Lima (Perú), sept.-oct. 1957, Nº 33.

REMBAO, Alberto. — "Sobre: Arturo Uslar Pietri. *Las nubes.* Antología y selecciones". En: *Nueva Democracia,* 1954, XXXIV, Nº 1, pp. 64-67. (JLV).

RODRIGUEZ DELGADO, Rafael. — "Breve historia de la novela hispanoamericana" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, jul.-ago. 1955, Nº 111, pp. 217-219.

SAMBRANO URDANETA, Oscar. — "Arístides Rojas" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, ene.-feb. 1954, Nº 102, p. 159.

—— "Las nubes" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, ene.-feb. 1953, Nº 96, pp. 243-245.

—— "Pizarrón" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, mar.-abr. 1956, Nº 115, pp. 183-184.

—— "Tiempo de contar" (res.). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, mayo-jun. 1955, Nº 110, páginas. 171-174. (Incluido en *Letras venezolanas,* Trujillo, 1959, pp. 95-100).

SANTANA, Emilio. — "Arturo Uslar Pietri y la contradicción de sus personajes". En: *Papel Literario* de *El Nacional.* Caracas, 23 jun. 1958. (JLV).

SOTO, Pedro Juan. — "Descubriendo a Uslar Pietri". En: *Ecos de Nueva York,* 1949, IV, Nº 3 (JLV).

SOUCRE, Carlos J. — "Notas sobre Uslar Pietri como escritor". En: *Indice Literario* de *El Universal.* Caracas, feb. 18, 1968, p. 3.

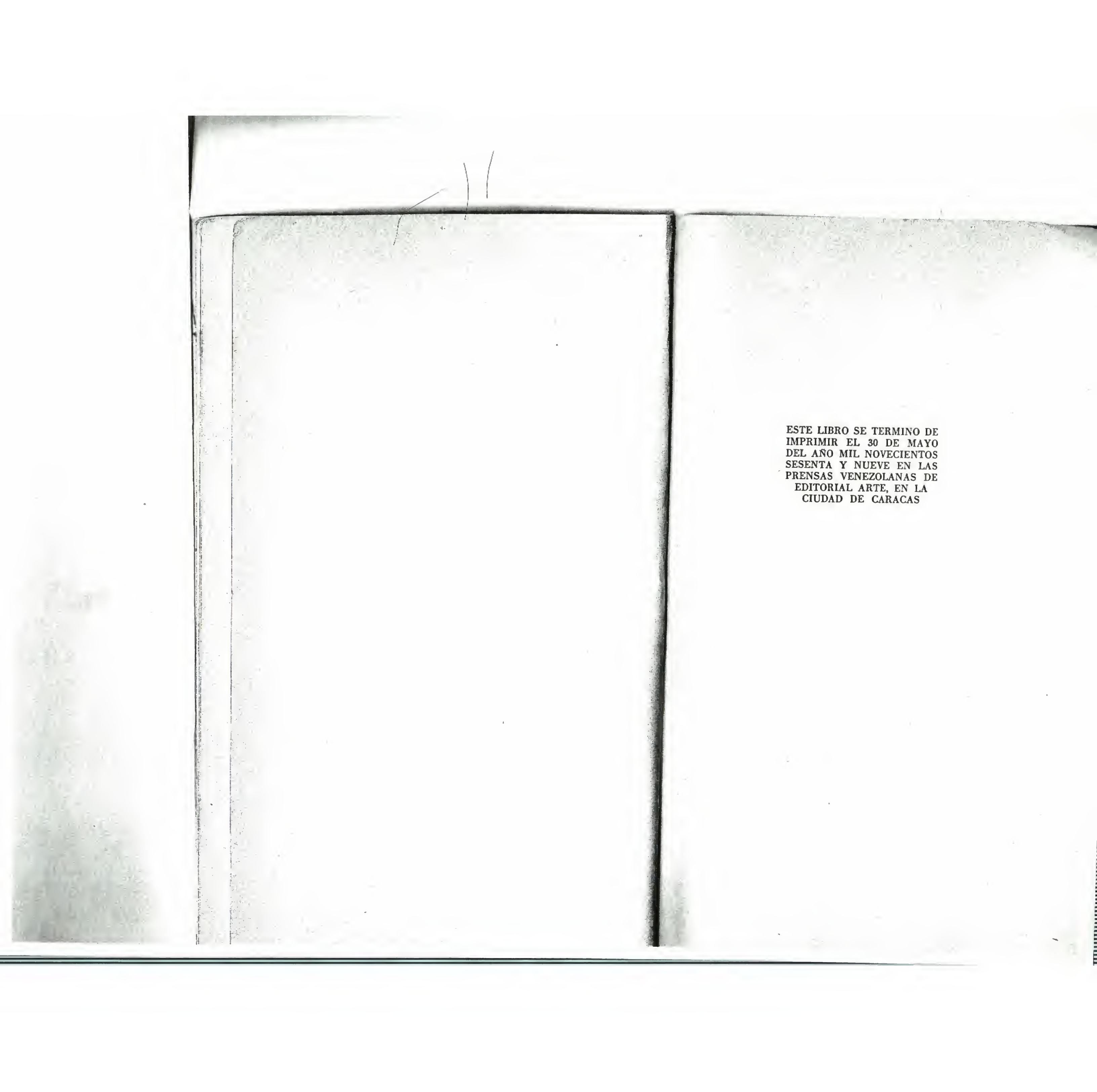
SUBERO, Efraín. — "Arturo Uslar Pietri: Pasos y pasajeros" (R). En: *Papel Literario* de *El Nacional.* Caracas, enero 29 1967, p. 4.

VALERA BENITEZ, Rafael. — "Arturo Uslar Pietri y la crítica de la crítica". En: *Papel Literario* de *El Nacional.* Caracas, dic. 31, 1967, pp. 2-3.

VENEGAS FILARDO, Pascual. — "Sumario de Economía Venezolana" (R). En: *Rev. Nacional de Cultura.* Caracas, mayo-jun. 1945, Nº 50, pp. 165-167.

VIVAS, José Luis. — "La cuentística de Arturo Uslar Pietri". Caracas, UCV, 1963. (Tesis presentada ante la Fac. de Filosofía y Letras de la Univ. de Columbia, para optar al título de Master of Arts, 1959).

INDICE



ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EL 30 DE MAYO DEL AÑO MIL NOVECIENTOS SESENTA Y NUEVE EN LAS PRENSAS VENEZOLANAS DE EDITORIAL ARTE, EN LA CIUDAD DE CARACAS